وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بغداد - أكاديمية الفنون الجميلة



فرج عبو
أستاذ مساعد في
رئيس قسم الفنون التشكيلية

الجزء الأول



فَرَج عَبُّو

أستاذ مساعد فن
رئيس قسم الفنون التشكيلية

الجزء الثاني

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بغداد - أكاديمية الفنون الجميلة



فرج عبو

أستاذ مساعد فن
رئيس قسم الفنون التشكيلية

١٩٨٢





تنفيذ وطباعة دار دلفين للنشر ميلانو – ايطاليا

١٩٨٢

Executed & Printed by DOLPHIN PUBLISHERS, Milano – Italy

1982

كلمة المؤلف

يكون مناسباً أن نهتم بالفنون التشكيلية في شتى مجالاتها ، وإنجازاتها المختلفة المتطوّرة المعاصرة من : عمارة ، نحت ، تصوير (رسم) ، فخار ، زخرفة . ولكننا لم نجد الكتب الشافية لارواء البحوث التي تخوض علوم هذه الفنون وأسرارها التي نحن بصددها . حيث تمهد للقارىء الكريم مفاتيح مغلقة أمامه في عالم الفنون الجميلة الواسع . ليتسنى له الاطلاع والاستقصاء على خبايا القدرة العالية الخلاقة عند الانسان . منذ أقدم العصور لما قبل التاريخ وحتى عصرنا الحالي الذي يتميز بالبحث وكشف اسرار الحضارات وفعاليات الانسان وعلاقته بالكون . فكيف به ألا يبحث ويستكشف ويصنف أعماله الجمالية التي تمثل جزءًا كبيراً من حياته حيث تغذي نفسيته وتجعله متمكناً من حضارته التي جعلته انساناً فعالاً في مجتمعه .

والفنون هي الوجه الصقيل لفعالياته المستمدة من روحه الخلاقة المعالجة لشتى مظاهر الحياة الشخصية والعامة .

ما ورد في هذا الكتاب يستند إلى التحليل العلمي في إيضاح أسرار ومغالق الفنون التشكيلية . وهو حصيلة لقراآتي طيلة مدة لاتقل عن اربعين سنة قضيتها في فن الرسم وتعليمه وقرأتُ كثيراً في مجالات الفنون . مما حدى بي أن أقدم هذا المؤلف لطلابي في أكاديمية الفنون الجميلة متوخياً كذلك القارىء العربي حيث هذا الكتاب سيسد فراغاً في المكتبة العربية .

بحثي يستند إلى الأصول العلمية وكيفية ربط هذه الأصول تطبيقياً في عالم الفنون الجميلة مستنداً إلى التجارب الفنية التي زاولتها طيلة هذه المدة مسنداً هذا العلم وتطبيقه بالنواحي الانسانية بشتى مظاهرها خلال العصور المختلفة حتى يومنا .

وقد بينتُ جميع الخصائص الممكنة المبسطة لمزاولة التطبيق في هذا العلم وفي مجالات الفنون حيث عبّدتُ الطريق للقارىء حين الحاجة اليها .

ولعلمي أن المكتبة العربية تفتقر إلى مثل هذه الكتب ذات النمط الجديد حيث يعتبر العلم الذي أقدمه لكم من نوع فريد وحتى في بلاد الغرب . فقد أستندت في وضعه إلى مراجع عديدة مدققاً فاحصاً كل فكرة تعترضني في وضعه لتتم الفائدة .

وقد أستنزف وقتاً كبيراً في كتابته ورسمه بما لا يقل عن ثلاث سنوات .

وهذا المؤلف يبحث في علم الفن - نظرياً وتطبيقاً - وُضِعَ لفائدة الفنانين والطلاب والمثقفين والمتعلمين والباحثين .

إن الجهد الذي لاقيته في وضع التخطيطات واللوحات الملونة والمصورات المرسومة أمر بالغ الدقة احتاج إلى جهد عالٍ كبير متوخياً أيضاح النظريات وتسهيل مهمتها .

ورأيت من الأفضل أن أضعه بجزئين منفصلين - الجزء الأول - يحتوي على المقدمة وخمسة أبواب - والجزء الثاني - خمسة أبواب أخرى مكملة مع الشروح والحواشي والمصادر التي كان قسم كبير منها باللغة الانكليزية والقسم الآخر باللغة العربية . وهذه المراجع من أمهات الكتب المعاصرة التي تبحث في عالم الفن . وهو الآن بين يديكم راجياً أن أوفق في رضا القارىء . متوخياً خدمة أمتنا العربية والله من وراء القصد .

فـرج عبّـو النعمـان

المحتوى

المقــــدّمة

الجـزء الأول

الباب الأول
اللون

الباب الثاني
الخط

الباب الثالث
الشكل

الباب الرابع
الموازنة

الباب الخامس
الفــراغ

صفحه

الجزء الثاني

الباب الأول
الضوء والقيمة الضوئية

الباب الثاني
التركيب الملمسي

الباب الثالث

البناء

صفحة

الباب الرابع

تكوين الهيئة

صفحة

الباب الخامس

التكوين الانشائي وطبيعته

مُجمل مؤرّخ في تاريخ الفنّ العام

السنة قبل الميلاد		
٢٠٠٠٠٠	ق.م	فن ما قبل التاريخ . العصر الحجري القديم (صناعة الأدوات الصوانية) .
٢٥٠٠٠	ق.م	بداية فن الكهوف (التصوير على الجدران) .
١٠٠٠٠	ق.م	العصر الحجري المتأخر (بداية فن العمارة . الخزف . النسيج) .
٤٠٠٠	ق.م	الفن القديم .
		المملكة المصرية القديمة .
٣٠٠٠	ق.م	فن الشرق الأوسط .
		الفن السومري الفن البابلي .
٢٨٠٠	ق.م	الفن الأيجي – اليوناني القديم .
		آ – الفن الكريتي (مينون الأول) .
٢٢٠٠	ق.م	ب – الفن الكريتي (مينون الثاني) .
٢١٠٠	ق.م	الفن المصري – المملكة الوسطى .
١٨٠٠	ق.م	الفن اليوناني الأيجي – العصر المسيني –
١٧٠٠	ق.م	الفن الأيجي اليوناني (كريت مينون الثالث) .
١٧٠٠	ق.م	فن الشرق الأوسط . الفن الآشوري .
١٥٨٠	ق.م	الفن المصري للامبراطورية الحديثة .
١٢٠٠	ق.م	الفن المصري للامبراطورية الحديثة .
١١٠٠	ق.م	الفن اليوناني الأيجي «عصر هوميروس» «الأتروسكي الايطالي» .
١٠٩٠	ق.م	الفن المصري – عصر السقوط والتأثيرات الأجنبية الخارجية .
٧٥٠	ق.م	الفن اليوناني عصر الأركايك (المهجور القديم) المزج بين الأتروسكي والروماني الايطالي .
٦٠٦	ق.م	الفن الكلداني والبابلي . الشرق الأوسط .
٥٣٠	ق.م	الفن الفارسي إلى ٢٢٥ ق.م . الشرق الاوسط .
٤٧٠	ق.م	الفن اليوناني – العصر الكلاسيكي .
٣٣٨	ق.م	الفن اليوناني – العصر الهيلنيستي .
٣٣٢	ق.م	مصر – الفن اليوناني المصري أو عصر البطالسة –
٢٨٠	ق.م	الفن اليوناني الروماني .
١٤٦	ق.م	اليونان والرومان وفن مستعمراتهم (الفن الروماني) .
٣٠	ق.م	الفن المصري للدولة المستعمرة – روما – .

* Art fundamentals, by ocverk, P. 162, Pub. by W.M.C. Brown Co. Dubuque Jowa. U. S. A. 1962.

السنة بعد الميلاد

٣٠٠	ب.م	فن القرون الوسطى بداية الفن المسيحي في ايطاليا .
٣٣٠	ب.م	بداية الفن البيزنطي في الشرق الأوسط ومصر -الفن القبطي-
٥٥٠	ب.م	الفن العربي الاسلامي في شمال أفريقيا وجنوب اسبانيا (الفن المغربي) .
٧٦٨	ب.م	فن العصر الكارولينجي (العائلة الملكية الحاكمة في فرنسا وألمانيا) وشمال ايطاليا . وسمي هذا الفن باسمها .
٨٠٠	ب.م	الفن البيزنطي المتطور (الشرق الأوسط) (اليونان) (روسيا) (وبعض من ايطاليا) (رافينا روما) الى ١٤٥٣ ب.م . هجرة القبائل البربرية (الفايكنك) (والهون والغوط) ومن فجر العصر المسيحي في غربي أوربا .
١٠٠٠	ب.م	الفن الرومانسك (اللاتيني) خصائصه التشابه مع الفن الروماني في فرنسا وانكلترا (وفي هذه الحقبة لم يصل إلى إسبانيا وإيطاليا وألمانيا) .
١١٥٠	ب.م	الفن الغوطي في أوربا .
١٣٠٠	ب.م	فن عصر النهضة العصر الاول إيطاليا من فنانيها جيوتو ودوجّو Giotto, Duccio
١٤٠٠	ب.م	عصر النهضة فيما بعد . ماساجيو دوناتللو ، فرانشسكا ، ليوناردو ..الخ .
		فن عصر النهضة في بلاد الغرب من إيطاليا حيث عصر الاقطاع ظهر فان‌إيك ، فاندرويدن ، فاندر كوز .
١٥٠٠	ب م	فن عصر النهضة المتقدم . ميخائيل أنجلو ، رافائيل ، تينتورتُو . تأثّر فن غرب أوربا بالفن الايطالي .
١٥٢٠	ب.م	الباروك الايطالي والفن المتأنق .
١٦٠٠	ب.م	فن الباروك في أوربا عصر روبنز ، رامبرانت ، فيلاسكوس .. الخ بداية فن عصر المستعمرات – أميركا .
١٧٠٠	ب.م	فن الروكوكو (الصياغي) -أوله في فرنسا- وانتشر في عموم بلاد أوربا ، والمستعمرات في أميركا .
١٨٠٠	ب.م	النيو كلاسيك (الكلاسيكية الجديدة) رجالها دافيد ، أنكرز .
١٨٢٠	ب.م	الرومانتيكية جيريكو ، دلاكروا ، ترنر .
١٨٥٠	ب.م	الواقعية والطبيعية الفرنسية ، هونورية دوميه ، كوربيه .
١٨٧٠	ب.م	مانية ، وحركة الانطباعيين منهم ، مونيه ، بيسارو ، رنوار .
١٨٨٠	ب.م	ما بعد الانطباعية ، سيزان ، سورات ، فان كُوخ ، كوكان .
١٩٠٠	ب.م	الحركات الفنية في القرن العشرين .
١٩٠١	ب.م	ما بعد الانطباعية . بيكاسو ، الحقبة الوردية ، الحقبة الزنجية .
١٩٠٥	ب.م	الوحشية الفرنسية ، ماتيس ، رُوُو ، فلامنك ، ديريان ، دي بروك ، ألمانيا نولد ، كيرخنر ، مولر ، كوكوشكا .
١٩٠٦	ب.م	الفن التجريدي . المدرسة التكعيبية ، بيكاسو ، براك ، فرناند ليجيه ، ظهور المدرسة المستقبلية في إيطاليا .

١٩١٠	ب.م	إدماج الخيال في الفن ، منهم : جيركو ، شاكال ، بول كلي ، روسو . وفي ايطاليا ، بوجوني ، بالا ، سافاريني ، كارا .
١٩١١	ب.م	فن التجريد المطلق المنفصل عن الطبيعة منهم في المانيا ، مارك ، كاندنسكي ، كلي ، جولبنسكي ، ماك . روسيا لاريونيف ، ماليفتش ، كابو . المانيا كذلك ، كاندنسكي ، كلي ألبرس . فرنسا . ديلانوي ، هولندا . موندريان ، فان دسبورغ ، فان تونجرلو . إنكلترا . بن نيكولسون . أميركا . أوكييف ، دافيس ، فيننجر ، ستلا ، ديموث ، كناتس ، بيريرا .
١٩١٦	ب.م	الدادائية . تزارا ، روشامب ، آرب ، ماكس ارنست ، بيكابيا .
١٩٢٤	ب.م	السريالية المتزمتة . ارنست ، ثانكواي ، دالي .
١٩٢٥	ب.م	السريالية التجريدية . ميرو ، ماسون ، تامويا ، ماتس ، بازيوتس ، توبي ، كوركي ، كريفس . وظهر في المانيا مايسمى بالتشبيهية الحديثة ومنهم كروز ، ديكس .
١٩٣٠	ب.م	ظهرت المدرسة التعبيرية ومنهم ووبر ، مونك ، سوتين ، بيك مان ، اورزكو ، شاهين ، ليفين ، آفيري ، كون ، بوفية ، بالتوس .
١٩٤٠	ب.م	التجريد ما بعد التعبيري . بدأ في أميركا . ومنهم كوركي ، هوفمان ، موذرويل ، بولاك ، دي كوننك . بروك وموازية هذه الحركة ومماثلة في أوربا .
١٩٦٠	ب.م	ظهرت تيارات متفاوتة في أوربا وأميركا منها الأوب والبوب آرت والواقعية الهندسية في فرنسا ويوجد تيارات أخرى فردية متعلقة بجمالية خاصة لها علاقة بالصناعة الالكترونية والكيمياء ولم تتبلور الى حد الآن .

الباب الأول
الضوء والقيمة الضوئية

المبحث الأول
فيزياء الضوء .

المبحث الثاني
الاضاءة وخواص علاقاتها .

المبحث الثالث
القيمة الضوئية .

المبحث الرابع
قيمة اللون ضوئياً وعلاقة هذه القيمة بالخط والتشكيل .

المبحث الخامس
استعمالات القيمة ومجالاتها تشكيلياً .

المبحث السادس
أنواع الاضاءة .

المبحث السابع
تطبيق القيمة الضوئية انشائياً وموضوعياً .

المبحث الثامن
توزيع القيمة الضوئية .

المبحث التاسع
تشكيل الضوء انشائياً .

المبحث العاشر
الرؤية والموضوع في تشكيل القيمة .

المَبْحَثُ الأوَّل

فيزياء الضوْء

١ ـ ماهية تكوين الضوء علمياً .

٢ ـ أهمية أشعة الطيف الشمسي وألوانها الضوئية وتأثيراتها فنياً وتشكيلياً .

١ ـ ماهية تكوين الضوء علمياً*

الظاهرة الرئيسية في حياتنا الاعتيادية هو وجود الليل والنهار وهذا العامل الأساسي ناتج عن الشمس واضاءتها حولنا وتحجب عنا ليلاً وتسطع نهاراً وبعض الأحيان تحجبها بعض الغيوم ولكن نورها يعم الأرض . ولولا الشمس والنور الذي تبعثه إلينا لما عرفنا نحن والنباتات التي حوالينا الحياة . فالنور وضوءه مصدر الحياة ونحن جزء منه إذ لولاه لما وجدنا النباتات ولانعدم الغذاء ولمات كل حي على سطح الأرض حتماً . وكذلك تجمد الهواء وتساقطت الغازات المحيطة بالأرض على هيأة سوائل وانعدمت الحياة دون شك . وهكذا نرى أن الأرض بدون ضوء تصبح كوكباً خالياً من الحياة حتماً .

ومن حسن حظ الانسان والحيوان والنبات وجميع الأحياء على الأرض تستند بوجودها إلى الضوء إذ هو مصدر الدفء والحرارة والعامل الأساسي المساعد على حفظ الحياة على هذا الكوكب .

أ ـ سرعة الضوء

بدورنا نرى الضوء على اختلاف درجاته باختلاف المناطق وساعات النهار التي يصل بها إلينا . الجهاز الذي بواسطته نرى هو جهاز العين وهو جهاز دقيق يُقيِّم لنا الضوء وفائدته في الرؤية والعين تميز بين الضوء وأنواعه والظلام في الليل والكهوف وبواسطة العين منذ يوم الولادة نتعلم رؤية الأشياء المحيطة بنا إن كانت متحركة أم جامدة ونجد الضوء ونوره من الظواهر الفيزيائية المهمة التي سيَّرت الانسان وألهمته كثيراً من الاكتشافات العلمية والفنية الحضارية والتي جعلته أن يدرس هذه الظاهرة على مختلف العصور والتطور الحضاري وذلك لأهمية الضوء والشعور بالحاجة الملحة له .

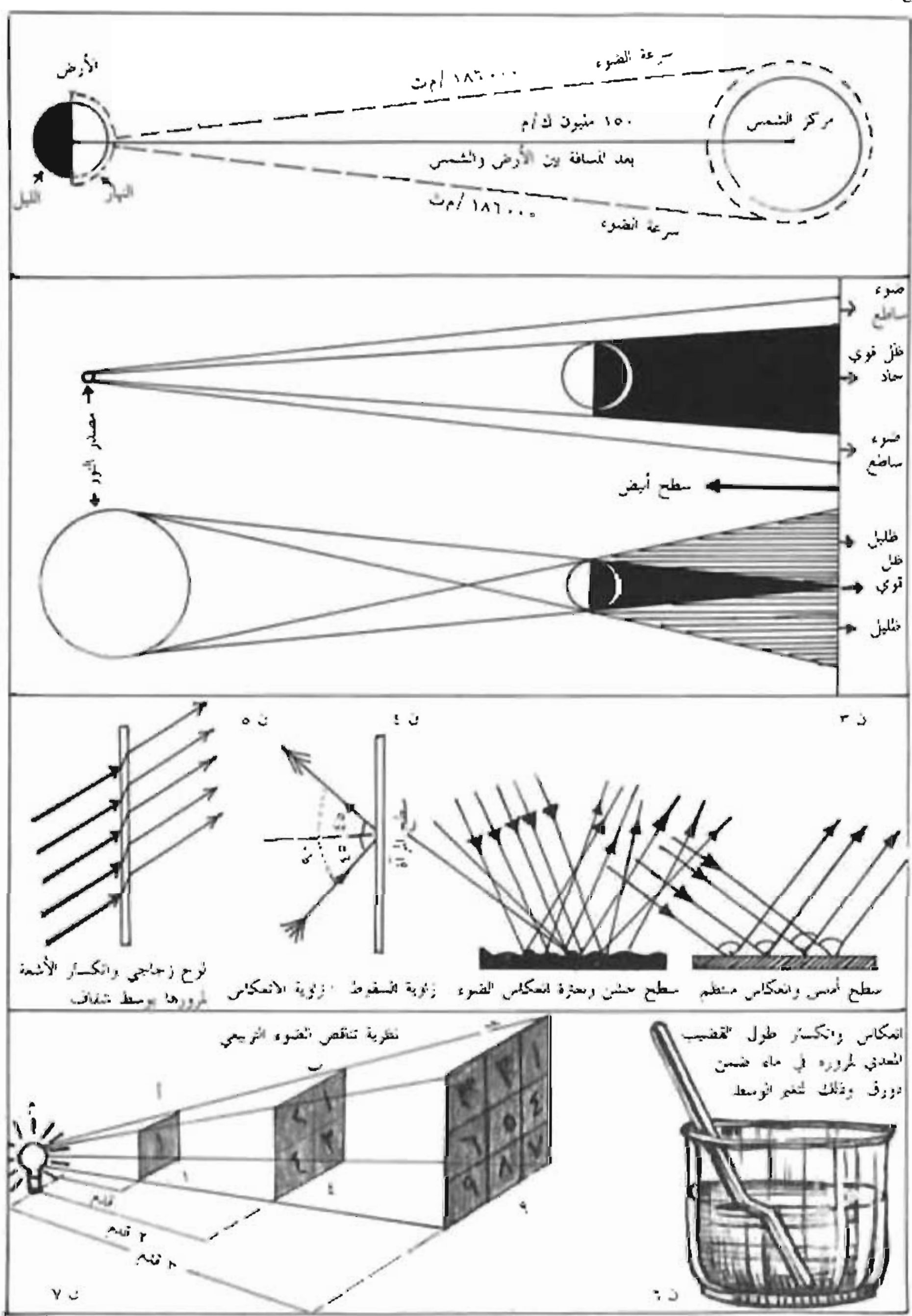
كان عام ١٦٧٦م حيث فسَّر العالم الهولندي «اولاوس رومر» تفسيراً عجيباً آنذاك لهذه الحقيقة الغريبة . واعتقد حسب تجاربه أن الضوء يسير الينا من الشمس بسرعة خاصة وعلى ذلك يستغرق وقتاً زمنياً بين لحظة انطلاقه من الشمس ووصوله الى الأرض . وعمل حساباته الرياضية ، وحسب السرعة التي يستغرقها الضوء بين الشمس والأرض ، فوجدها تساوي بحساباته (١٩٢٠٠٠) ميل/ثانية وهو الرقم الذي صحح فيما بعد إلى المسافة المقاربة إلى درجة الصحيح وهي ١٨٦٠٠٠ ميل/ثانية (٣٠٠٠٠٠) كيلو/ثانية وهي السرعة المعول عليها حالياً في القياسات العلمية .

لنفكر ملياً في هذه السرعة الخيالية وهي تقطع المسافات الشاسعة بزمن بعدد كيلو/ثانية ، أي بعملية حسابية بسيطة يستطيع الضوء أن يدور حول محيط الأرض سبع مرات متتالية في ثانية واحدة ـ فتصور ! .

* The wonder of light by HasmanRuchlis(P. 9-11) published by Happer and Brothers New York. Copyright 1960.

شكل (١) باب القيمة الضوئية

ن ١



والضوء باستطاعته أن يدور حول الأرض بلمحة عين .

ب ـ التغيرات التي يحدثها الضوء

توجد تجارب وشواهد أخرى تثبت أن للضوء صلة بالحركة وله طاقة (أي قادر على إحداث تغييرات مختلفة) فالضوء يحدث التيارات الكهربائية في كرات جهاز أعيننا وتلك التيارات تمر عبر جهاز العين الى الدماغ فيقوم الدماغ بحَل رموزها الضوئية ويحللها الى أشكال كما يحدث في التيارات الكهربائية المرسلة من محطات الارسال للبث التلفزيوني وتأتي هذه الموجات الكهربائية الى الجهاز التلفزيوني وترتطم به ويقوم بتفسير وتحويل هذه الموجات الكهربائية الى موجات ضوئية تتجمع على الشاشة والجهاز يحللها ويظهرها على هيأة صور متحركة كما يفعل جهاز العين في الحيوان والانسان .

ونستنتج من هذا للضوء صورة معينة من صور الطاقة الطبيعية المتحركة ، ولعل قد لاحظنا ما للضوء من تأثير على تغيير الألوان والأصباغ وطبيعة المواد الكيماوية كما نعرف في عملية إظهار الفيلم السالب للتصوير الفوتغرافي وعلاقته بالضوء والظلام وكيفية نضوجه . قد نلاحظ في أثناء مرورنا بالشوارع الرئيسية العامة كيفية تغطية السلع التجارية في الواجهات بستائر ملونة بالأصفر أو أي لون فاتح آخر لمنع سقوط أشعة الشمس المباشرة على السلع حتى لا تتغير ألوانها الجميلة .

جـ ـ الضوء والنظرية النسبية

تقوم سرعة الضوء بدور هام في نظرية ألبرت اينشتين وقد دلل على ذلك بالفرضية التالية :

لنفرض سفينة فضاء دفعت إلى السماء بسرعة عالية جداً بواسطة محرك صاروخي نفاث . وانفلت من جاذبية الأرض . هنا تنص النظرية النسبية على أن الجسم المنطلق تتزايد سرعته وتتزايد كتلته أيضا (أي ثقله) في أثناء سيره وبتعبير آخر (كلما أزدادت سرعة سفينة الفضاء تزداد كتلتها أو ثقلها) وكلما ازدادت كتلة سفينة الفضاء تنشأ صعوبة أزدياد سرعة السفينة وهكذا بأقتراب سرعة السفينة من سرعة الضوء يزداد ثقلها ويعظم وبمعدل سريع جداً وعندما يصل ثقل كتلة السفينة عظيماً نتيجة لاقتراب سرعتها من سرعة الضوء يصبح وزن (كتلة السفينة كبيراً جداً) بحيث لايمكن للسفينة أن تسير بسرعة أعلى من سرعة الضوء مهما كان الدافع أو الآلات المسلطة للقيام بدفعها لهذا الغرض وتتعادل سرعة السفينة مع سرعة الضوء فتصبح سرعتها صفراً) . *

وقد أستنتج اينشتاين حسب هذه النظرية أنه لايمكن لأي جسم متحرك بدافع ما أو بحركة ذاتية أن يسير بسرعة أعلى من سرعة الضوء أي بمعدل ١٨٦٢٦٥/ميلاً في الثانية (٣٠٠٠٠٠) كم/ثانية .

ومن الصعوبة بمكان أن ندرك الصلة القائمة بين الضوء والمادة بسهولة . ولكن العلماء بدؤا إدراك ذلك عن طريق تجاربهم الفيزيائية قائلين «أن ذرات المادة» ربما تكون مكونة من موجات مثل الضوء وأن حركة هذه الموجات التي تنشأ فيها «نظام جسيمات المادة» .

ونحن نعلم أن لنا حواس خمسة نشاهد فيها جسم الانسان وحركته ولكنا لا نعلم إلى حد الآن سر هذه الحركة . وكذلك إذا لمسنا قطعة صخر يمكننا أن نعرف مدى خشونتها أو نعومتها ولانعرف سر تكوينها ولكن

* اينشتين عالم فيزياوي نمساوي عاش في أميركا (١٩٨٩ ـ ١٩٧٢) أوجد قواعد النظرية النسبية لعلاقة الأرض بالكواكب وكيفية التعامل مع الظواهر الطبيعية (إنتباهاً الى هذه النظرية) «المؤلف»

بالعلم نصل الى معرفة كثير من الأسرار ولا عجب إذا قيل لنا "المواد الصلبة أقرب ماتكون في طبيعتها الى الضوء وقوانينه" . *

د ـ الضوء وتحليل أشعته

المسافة بين الأرض والشمس تبلغ حوالي (١٥٠ مليون كم) ويقتضي للضوء اجتياز هذه المسافة مايساوي دورة الأرض ٤٠٠٠ مرة – فما هو هذا الضوء الذي يحمل إلينا باستمرار ظواهر الشمس رغم بعد المسافة ؟ وبما يمتاز وماهي علامته المميزة ؟ .

الاحساس بالضوء ناتج عن الاحساس لجهاز عين الانسان ولكن هل كل ضوء يُرى ؟ ليس كذلك ، فبعض الأشعة لا ترى بالعين ، منها الاشعة تحت الحمراء والفوق بنفسجية . أما أشعة الشمس الطبيعية فهي رائدنا في هذا الباب والتي تتعلق أمورها بفننا وتنظيم الرؤية وقيمتها الضوئية .

ولدراسة الضوء لابد من دراسة الرؤية البصرية وانطباعاتها وهذه الانطباعات ذات خاصيتان أساسيتان :

١ ـ اللون .
٢ ـ درجة الاضاءة (السطوع) .

هاتان الخاصيتان تتميز بهما عينا كل إنسان وحيوان ببصر طبيعياً والعين جهاز فسيولوجي في جسم الانسان . وهي لا تحتاج إلى ايضاح لها إلّا فيما يتعلق في كيفية تكوينها في أعمالنا الفنية وسوف نقوم بشرحها آنفا .

وهناك خاصة أخرى تسمى "التشبع" ونعني بالتشبع أن سطحين بنفس الدرجة الضوئية واحد بجانب الآخر وكلاهما أحمران مثلا . فنؤكد هنا أن أحدهما لونه أكثر حمرة من الثاني والثاني أكثر بياضاً من الأول فالأول الذي أكثر احمراراً نعتبره هنا متشبعاً باللون بينما الثاني أقل تشبعاً لأنه يميل الى البياض . وهكذا فعملية الدرجة الضوئية والتشبع اللوني تعتمد على ضوء النهار وساعاته والليل كذلك والنجوم لاترى نهاراً نراها ساطعة ليلا وكذلك القمر ... الخ .

أما الصفة الثانية للاحساس البصري وهو رقم (١) اللون هي أيضا خادعة لاتقل عن الأولى في درجة نسبة رؤيتها وتتوقف أمورها إلى عامل الضوء ودرجته .

ولا يصل الضوء إلى العين إلاّ إذا سقط على جسم ما وارتد الينا ، والأجسام السوداء تظهر سوداء أو داكنة لانها تمتص معظم الضوء وتعكس منه قليلاً ، والاجسام البيضاء تظهر ناصعة ساطعة لانها تعكس جزءاً كبيراً من الضوء وتمتص قليلا منه . فلا يصل الى المشاهد أيّ ضوء من اللون الأسود بينما يصب أغلبه من اللون الأبيض .

ولنسأل سؤالاً هنا : هل يظهر الجسم الأبيض أسوداً في بعض الأحيان ؟ .

الجواب نعم ، إذا نظرنا إلى جسم أبيض في ظلام دامس ظهر أسوداً كأي جسم آخر . ففي حالة الظلمة الحالكة لا يوجد ضوء يسقط على الأجسام البيضاء لتعكسه إلى عين المشاهد ولذا يبدو كل شيء أسود كما نعرف من مشاهدتنا الأجسام المتحركة ليلاً لا تعدو الاّ أن تظهر أشباحا سوداء قليلة الضوء نسبياً . وحالكة لا ترى .

* الظواهر البصرية والتصميم الداخلي للدكتور حسن عزت احمد ص ١١ – الناشر جامعة بيروت العربية ١٩٧١

ولنأخذ مثلا آخر : الطائرة في السماء جسمها يظهر لامعاً لأن المادة المصنوعة منها مصقولة ناعمة معدنية فتعكس أكبر كمية من الضوء وخاصة على الجزء المعاكس لضوء الشمس . بينما الجزء الذي يقع في الظل هو الجزء الأسفل من الطائرة يظهر قاتماً مائلا الى الرمادي أو السواد وذلك لأنحجاب أشعة الشمس عنه .

وعليه نعومة السطح للجسم أو خشونته تؤثر في عكس الضوء إلى المشاهد لأن الضوء الساقط على جسم خشن يتبدد ذلك الضوء بخطوط وزوايا غير منتظمة فيصل ضوءه إلى العين ضعيفا . بينما الجسم الأملس المعدني المصقول يعكس ضوءاً متناسقاً وكبيراً إلى العين لنعومة سطحه ويقوم بعكس الأشعة كالمرآة المصقولة وذلك بزوايا وخطوط أشعة منتظمة كما يحصل في قانون المرايا .

هـ ـ تناقص الأضاءة بالنسبة إلى مصدرها

نرى دائما الأجسام القريبة منا مضيئة وواضحة الرؤية وكلما ابتعدت طمست معالمها وأصبحت شبحية . هذه الظاهرة في المنظور عامة تستند إلى قاعدة الانارة فكل جسم قريب من مصدر الضوء والرؤية يكون واضحا في نوره وظله وكلما ابتعدت نقصت القيمة الضوئية بشكل تربيعي القيمة بحيث يظهر الجسم من البعد شبحياً ومسطحاً إلى أن ينمحي في الرؤية كلما ابتعد وسنشرح هذه النظرية كما وردت في الشكل (١) نموذج (٧) . نأخذ حزمة ضوئية بدرجة معينة من المصدر (م) وهو مصباح كهربائي مثلاً ونضع حاجزاً مربعاً أمام الضوء على بعد قدم واحد فيصطدم الضوء بالحاجز (آ) ويضيئه بدرجة معينة .

لنرفع هذا الحاجز (آ) فنجد حاجزاً مؤشراً بالحرف (ب) وهو ذو مساحة أربعة أضعاف مساحة (آ) وعلى بعد قدمين نجد ما يغمر هذا الحاجز من الضوء أقل من الحاجز الأول وهكذا إذا رفعنا الحاجز (ب) ووضعنا الحاجز (جـ) وهو أكبر منه وعلى بعد ثلاثة أقدام نجد أن هذا الحاجز يضعف الضوء الساقط عليه بمقدار كبير عن الحاجز (آ) .

ومن خلال هذه التجربة وجد العلماء نقصان الضوء يكون تربيعياً كلما أبتعدت المسافة أي ما يسقط على الحاجز (آ) = ١ وما يسقط على الحاجز (ب) = ٤ وما يسقط على الحاجز (جـ) = ٩ وهكذا ... (الشكل ١) .

وعليه فالطاقة الضوئية تسقط على الحاجز (آ) بما يساوي ١ والحاجز (ب) بما يساوي مربع القدمين والحاجز (جـ) بما يساوي مربع الثلاثة أقدام .

فالحاجز (آ) بعد قوة الطاقة الساقطة وحدة ١ واحدة .

والحاجز (ب) بعد ٢ قدم قوة الطاقة الساقطة ٢ × ٢ = $\frac{١}{٤}$ وحدة .

والحاجز (جـ) بعد ٣ قدم قوة الطاقة الساقطة ٣ × ٣ = $\frac{١}{٩}$ وحدة .

وهكذا تظهر فروق التناقص واليكم حسابها :

	المسافة				الاستضاءة بالنسبة لقيمتها عند المسافة الأولى
١ ــ	١ قدم	١		١	وحدة كاملة .
٢ ــ	٢ قدم	١ / ٢ × ٢	أي	١ / ٤	وحدة أي ربع الوحدة الكاملة .
٣ ــ	٣ قدم	١ / ٣ × ٣	أي	١ / ٩	وحدة تسع الوحدة .
٤	٤ قدم	١ / ٤ × ٤	أي	١ / ١٦	وحدة واحدة من تسعة عشر من وحدة .
٥ ــ	٥ قدم	١ / ٥ × ٥	أي	١ / ٢٥	وحدة واحدة من خمسة وعشرين من الوحدة
٦ ــ	١٠ قدم	١ / ١٠ × ١٠	أي	١ / ١٠٠	وحدة واحدة من مئة من الوحدة .
٧ ــ	١٠٠ قدم	١ / ١٠٠ × ١٠٠	أي	١ / ١٠٠٠٠	وحدة من عشرة آلاف من الوحدة .
٨ ــ	١٠٠٠ قدم	١ / ١٠٠٠ × ١٠٠٠	أي	١ / ١٠٠٠٠٠٠	وحدة من مليون من الوحدة .

إن قاعدة تناقص الضوء على بعد المسافات نفسه ينطبق على "عكس البعد" "وهو القرب" وبنفس النظرية تتضاعف قوة الضوء ومصدره وكلما ضاعفنا مصدر الضوء وقربناه تضاعفت قوة الاضاءة تربيعياً وهكذا .

وعليه ، فالاضاءة تعتمد على مصدرها لتنير الأجسام التي أمامها وعملية توزيع الاضاءة وقوتها نبحث نحن بصدد دراستها لعلاقتها بتوزيع الضوء وأغراضه الفنية والموضوعية ومساحاته وأنواعه وألوانه . ومدى ما نقدر على التصرف في هذه العملية للأغراض البنائية في عملية التنويع والتوزيع التشكيلي فنيا حسب الرغبة والحاجة والمقتضى الموضوعي .*

و ــ مصادر الضياء والضوء

طبعا من المعروف أن مصادر الضياء متعددة ، وأساسها الشمس والقمر والنار والكهرباء وهي أشعة واضحة ترسل شعاعها إلى الأجسام والكائنات وهذه تعكسه بدورها للانارة والاضاءة ، ونحن نرى الاجسام في الطبيعة لهذا السبب . ولو فرضنا انقطاع شعاع الشمس عنا أو انطفائها لوجدنا بعد ٨ دقائق الدنيا تظلم ويصبح الجو حالكا حندساً وعليه لا يمكن أن نرى . وأي مصدر ضوء مهما كان نوعه وضآلته يمكن أن يسجل ضوءاً ساقطاً على جسم وبدرجة معينة تخدم الرؤية مهما كانت تلك الرؤية ونوعيتها وسوف نتحدث عن أنواع الضوء وسقوطه وفائدته الفنية وتوزيعه .. الخ .

الضوء يحصر على وجه العموم بمصدرين :

أ ــ المصادر الطبيعية :

١ ــ الشمس .

٢ ــ القمر .

٣ ــ النار .

٤ ــ البراكين .

* The wonder of light by Hyman Ruchlis P. 33 Copyright 1960. Pub by Harper and Brothers. New York. U.S.A.

ب ـ المصادر الصناعية :

١ ـ الكهرباء .

٢ ـ إشعال النار الصناعي .

٣ ـ الطاقة الذرية .

٤ ـ الشموع والمواد المحترقة على اختلاف أنواعها مثل الخشب ، الشمع ، النفط ، البارافين ، الجلود ، الزيوت ، الفوسفات ، القار ...الخ .

والضوء مصدر مهم للحياة من جهة ومصدر لانارة الطبيعة والمجسمات والحيوانات من جهة أخرى وهو معيار لظهور الأجسام خلال الرؤية وهو يعني لنا قيمة إضاءة المجسمات ويلعب دوراً مهماً ورئيسياً في صياغة الفنون التشكيلية وخاصة الفن المعماري والنحت والرسم ومشتقاتها . ويلعب نفس الدور في المسرح والسينما والتصوير الفوتغرافي وكل عمل تصويري صناعي يعتمد على التسجيل مثل (الفوتوستات) والطباعة والحفر والليثوغراف ويدخل عامة في كل الصناعات الحرفية والميكانيكية والكهربائية .

٢ ـ أهمية أشعة الطيف الشمسي وألوانها الضوئية وتأثيراتها فنياً وتشكيلياً *

سوف لا نبحث طويلاً في مدى وأهمية شعاع الشمس أو الحزم الضوئية الآتية منها أو ما يسمى في تحليل الضوء والأشعة بتحليل الطيف الشمسي لأشعتها الاعتيادية وتأثيرها فنياً على الأجسام والأشياء والنباتات والحيوانات الساقطة عليها ومدى ما تعطيه من رؤية ووضوح .

ولولا الشمس وضوئها لم يكن حياة على الارض اطلاقا . وهذه النعمة العظيمة التي تسمى أشعة الشمس هي مصدر وطاقة للكائنات الحية والرؤية على السواء .

والأشعة الضوئية والشمسية تقسم إلى أشعة بيضاء مرئية إعتيادية وهي من الشمس والتي نعول عليها في أعمالنا الفنية واللونية وأشعة غير منظورة يعول عليها العلماء وعلى تأثيراتها الحياتيه و مدى الاستفادة منها لقهر كثير من الخفايا التي يحتاجها الانسان .

آ ـ الأشعة الكونية تقسم كما في الشكل (٢) كالآتي :

١ ـ الأشعة الكونية وطول موجها بين ١٠/أس ١٢ م

٢ ـ أشعة جاما أو كاما وطول موجها بين ١٠/أس ٩ م

٣ ـ الأشعة فوق البنفسجية وطول موجها ١٠/أس ٨ م

جميع هذه الاشعة لاترى بالعين المجردة

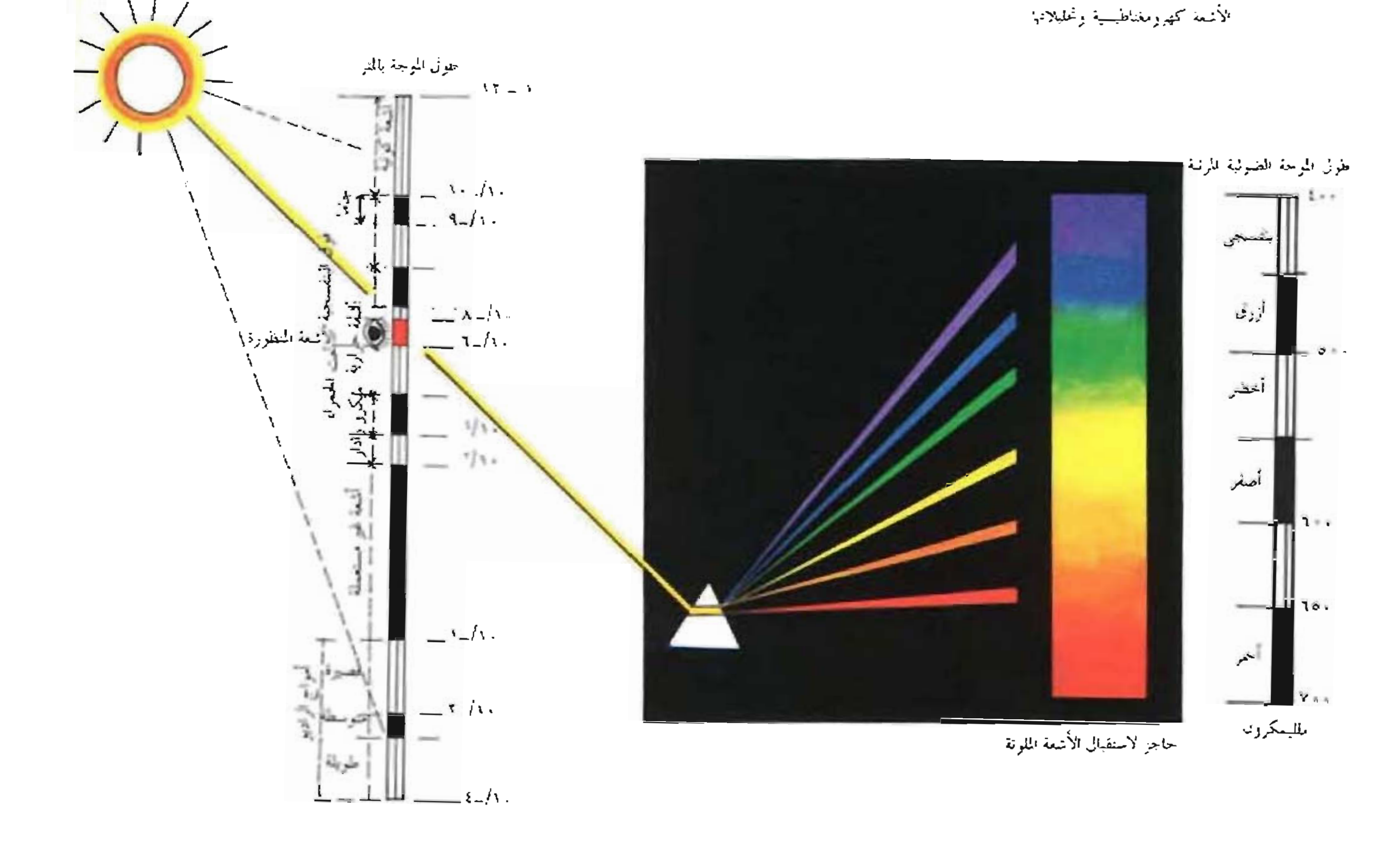
ب ـ الأشعة المنظورة وهي التي تأتي أسفل مركز العين وهي التي يراها الانسان

١ ـ الأشعة المنظورة والحرارية طول موجها بين ١٠/أس ٦ م

٢ ـ الأشعة الميكروحرارية طول موجها بين ١٠/أس ٥ م

تحت الحمراء

* راجع شكل (٢) وقارن الأرقام مع حقول الموجات وأطوالها للتأكد من تصورها



شكل (٢) طاقة الطيف الشمسي والضوء
الأشعة كهرومغناطيسية وتحليلاتها

جـ ـ أشعة الرادار أمواجها بين ١٠/أس ٤ — رادارية
١٠/أس ٢

د ـ أشعة غير مستعملة ضعيفة الترديد موجياً وأطوالها بين ١٠/أس ٢
وهناك الموجات لأشعة الراديو وهي كالآتي :

١ = ١٠م طول الموجة القصيرة	وأغلبنا قد سمع
٢ = ١٠^٢م طول الموجة المتوسطة	بها وصلاحيتها في
٣ = ١٠^٤م طول الموجة الطويلة	الراديـو والصوت

أما الأشعة الاعتيادية وهي أشعة الشمس فيمكن تحليلها ومعرفة أطوالها وذبذباتها كما عرفناها في باب الألوان وسوف نتكلم عنها هنا بما يتعلق بمعرفة وعلاقة أمرها بالضوء .

تحليل أشعة الطيف الشمسي كموجات ضوئية

نأخذ عملية تمرير حزمة ضوئية للشمس في منشور زجاجي فنحصل على إنعكاس لوني مفكك لهذه الأشعة الاعتيادية حسب النموذج المرسوم في شكل (٢) والملون .

فالألوان وأطوالها كالآتي :

١ ـ	البنفسجي	طول موجته	٤٠٠	ملمكرون
٢ ـ	الأزرق	طول موجته	٥٠٠	ملمكرون
٣ ـ	الأخضر	طول موجته	٥٥٠	ملمكرون
٦ ـ	الأصفر	طول موجته	٦٠٠	ملمكرون
٧ ـ	الأحمر	طول موجته	٦٥٠ – ٧٠٠	ملمكرون

ونعرف من هذا التحليل مدى تأثير هذه الأشعة على القيمة الضوئية واللونية حينما تسقط على الأجسام أو المرئيات وأهميتها التي سوف نتكلم عنها في هذا الباب .

وعليه يمكن اعتبار مصادر الضوء نوعين كما أسلفنا :

١ ـ الطبيعيـة .

٢ ـ الصناعيـة .

الضوء الطبيعي نلاحظه على هيئة دخان خارج من الأكواخ ملون . والشمس حين الشروق والغروب . والضوء عند الفجر أو الضوء المنعكس على الكرة الأرضية وأجسامها في مختلف ساعات النهار . وهناك ضوء الشمس المباشر والضوء الغير مباشر للشمس الذي نسميه "الفيء" أو الظل . وكذلك الضوء الحراري ..الخ .

ومن خصائص الأشعة الضوئية الطبيعية : *

١ ـ الانعكاس .

٢ ـ الانكسار .

---

* الظواهر البصرية والتصميم للدكتور حسين عزت أحمد ص ٢٥ الناشر الجامعة العربية – بيروت ١٩٧١

٣ ـ الاستقطاب .

٤ ـ التداخل .

٥ ـ التشتت أو التشرد الضوئي*.

وفيما يلي شرح مختصر عن خصائص هذه الصفات وعلاقاتها بالفن التشكيلي .

١ ، ٢ ـ الانكسار والانعكاس في الأشعة الضوئية

بينا في الشكل (١) النموذج (٣) وكيفية سقوط الأشعة على جسم ناعم وزوايا سقوط الضوء تساوي زوايا إنعكاس للضوء الساقط على السطح الناعم ولكن بشكل أضعف من الموجات الأصلية الساقطة ، أما سقوط الأشعة على سطح خشن كما في ن (٣) فانه يتبعثر في الانعكاس وذلك لخشونة السطح واختلاف زوايا الانعكاس حسب خشونة المادة الساقط عليها أشعة الضوء . وأما الانعكاس في النموذج (٤) عبارة عن سقوط أشعة على جسم صقيل عاكس للأشعة مثل المرايا وهي تعكس جميع الأشعة الساقطة على سطح المرآة بنفس مقدار الزوايا الساقطة ولذا نرى الصور الساقطة على المرآة مرسومة مثلها تماماً وبنفس الزوايا أي زوايا الأشعة الساقطة على المرآة وزوايا الانعكاس من سطح المرآة ، وهكذا نرى الصور المنعكسة .

وكذلك الانكسار في النموذج (٥) من شكل (١) ونموذج (٦) من نفس الشكل فالنموذج (٥) يمثل سقوط الأشعة على سطح زجاجي شفاف حيث يحصل اختراق لهذه الأشعة ضمن الجسم الشفاف الزجاجي ولكن ببعض الانكسار في مرور الأشعة وزواياها .

والانكسار في الشكل (١) (ن ٦) حيث نضع قضيباً زجاجياً في دورق مملوء إلى نصفه بالماء نجد القضيب قد انكسر عن استقامته الأساسية . وهذا الانكسار يحصل لوجود مادة ثانية مثل الماء وهي غير الهواء فالذي نراه في الهواء له قانون رؤية يختلف حينما يعبر هذا الجسم الى سطح مادة شفافه أخرى لذا يظهر لنا بموجات وزوايا منكسره تختلف عن التي في الهواء .**

وظاهرة القوس والقزح عملية انكسار للأشعة من خلال الغيوم حيث تقوم بدور العدسات المحللة للأشعة وترسلها الينا ملونة ولكن أيضا بزاوية معينة تلتقي مع عين الانسان .

٣ ـ الاستقطاب

المعروف عن الضوء ينتشر من مصادره مثل الشمس في جميع اتجاهات الفضاء والكون وقسم يصل إلى الأرض والقسم الآخر إلى القمر والكواكب السيارة الأخرى وقسم ينتشر متلاشياً في الفضاء الكوني أو يرتطم بالمجرات والسدم ويتعامل معها ضوئياً .

وإذا قُدر لنا أن نوحد انتشار الأشعة التي تصطدم بالأرض ونعبر عنها بأنها عمودية السقوط وكحزم

* عنوان البحث والمنشور الزجاجي ، استعملت هنا كلمة المنشور الزجاجي عوض الموشور ويجوز هذا الاستعمال الثنائي لنفس الكلمة . (المؤلف)

** تعامل إنكسار الضوء في اختراق وسط يختلف واحد عن الآخر كالهواء والماء حيث تمر موجات الرؤية الضوئية وحيث يظهر الجسم نصفه منكسر عن النصف الآخر مثل نموذج (٦) ونشبه هذه الحالة في الانكسار مثل إنسان يركض في الهواء بسرعة عظيمة وحين يتقدم من شاطئ البحر وينزل في الماء تصطدم قوة اندفاع حركته بالماء فتضعف قوة جريانه لارتطامه بوسط جديد غير الهواء وكذلك الأشعة بتغير مجراها حين اختلاف الوسط المادي الذي تمر به . (المؤلف)

ضوئية مستقيمة الأشعة والانتشار حيث يعتبر انتشار ذبذبات وموجات هذه الأشعة في مستوى واحد عمودي على المجرى الأمامي الذاهبة اليه الموجات . هذه الأشعة نطلق عنها بالأشعة المستقطبة polorized light وتستمر هذه الأشعة من الشمس إلى أي جسم وتصطدم به فتذبذب بمستوى واحد ويظهر نورها موزعاً على جميع اجزاء الجسم مهما كان صغيراً أو كبيراً أن هذا السطح الجسم للجسم يسمى plane polorized .

وسنشبه استقطاب هذه الأشعة وتوجيهها بشكل حبل يُشدُّ بين إثنين فاذا هززناه من أحد الرأسين سيتموج ويصل إلى الشخص الثاني وإذا تحرك الشخص الأول محركاً الحبل نرى موجات الحبل تتحرك وتتجه باتجاه الشخص المتحرك ولكن الرأس الثاني يبقى مستقطباً بالشخص الثاني طالما انه لايتحرك وهكذا الأشعة المستقطبة التي تتكون من موجات الراديو والتلفزيون وهي نموذج وينطبق هذا على الأشعة الكهربائية المسلطة على شاشة ما مثل السينما وتعتبر مستقطبة ويمكن ان نستقطب الضوء على اللوحة الزيتية في منطقة معينة ولهدف موضوعي معين كعملية فنيه بحته . "وتسمى عملية تركيز الضوء في منطقة معينة" .

وأغلب الناس لايمكنها أن تفرق بين أشعة مستقطبة أو غير مستقطبة ولكن نحن نقدر على تأشير استقطابها فنياً . بالتركيز على الكتل والأجسام أو المناطق التي نريد أن تظهر بقوة استقطاب الضوء أو الظلام لهدف يتصل بجمال حركة الضوء في المضمون واللوحة .

٤ ، ٥ ـ التداخل والتشتت أو التشرد الضوئي Diffraction

في علم البصريات القديم عن إنتشار الضوء بخط مستقيم ، تقول النظرية :

إذا انتشر ضوء في جو متجانس يكون انتشاره بخط مستقيم وأصغر عقبة تقف في طريق هذا الضوء أي (العقبة تقع بين مصدر الضوء والعين) تحول دون استمرار انتشاره .

ولكن هناك ظواهر تثبت خطأ هذه النظرية القديمة مثلا : إذا نظرنا إلى مصباح كهربائي قوى من مسافة ٢٠ ـ ٤٠ متراً ووضعنا عيننا عبر أصبعين عموديين على العين مشدودين لبعضهما بحيث لانترك بينهما إلّا فجوة صغيرة على هيئة شق فقط فإننا في هذه الحالة لن نرى من خلال الفجوة أو الشق نقطة مضيئة بل سنرى عصبة مستطيلة عمودية الاتجاه بالنسبه إلى الشق وهذه تتألف من مركز ساطع وخطوط جانبية مضاءة تارة ، وتارة سوداء متذبذبة ـ وهذه الظاهرة كانت معروفة قديماً ، ونلاحظ هذه الظاهرة عندما يغمز الانسان بعينه ـ تسبب الأهداب مثل هذه الاضطرابات في انتشار الضوء في خط مستقيم . وهذه الظاهرة يعرفها الأطفال جيداً . وقد التفت اليها العالم الفيزيائي الايطالي غريمالدي في القرن السابع عشر وسجل ملاحظاته عنها .

وهذه النظرية تقول :

إذا مر ضوء عبر فجوات ضيقة وإلى جانب أشياء صغيرة جداً فهو لايسير بخط مستقيم بل يدور حولها ويضيئها وهذه الظاهرة أطلق عليها غريمالدي الانتشار أو الانحراف .

المبحث الثاني

الإضاءة وخواص علاقاتها

١ ـ علاقة الضوء الطبيعي ومختلف مصادره وما يعكسه من إضاءة .

١ ـ علاقة الضوء الطبيعي ومختلف مصادره وما يعكسه من إضاءة

علاقة الضوء الطبيعي الصادر عن الشمس له قوانين في سقوطه على سطح الكرة الأرضية ومنها الأجسام وحيث تكون السماء صافية يكون ضوء الشمس صافياً في سقوطه على الأجسام وإنارة ضوء النهار خير دليل على ذلك وخاصة في أيام الصيف حيث الإضاءة قوية ذات ظلال واضحة قوية كذلك في مظهر الأجسام الساقط عليها الضوء وإذا حجبتها أشعة الشمس ببعض غيوم السماء جزئيا أو كلياً نجد قوة الضوء الساقط على الأجسام يضعف وشعاع الشمس يصبح شبه موزع بشكل متساوٍ على الأجسام الموجودة في الأرض وينعدم الظل المعاكس لضوء الشمس تقريباً وذلك الانعدام يتوقف على ماتحجبه الغيوم أو العوائق الصناعية أو العمارات والأشجار والغابات .

والضوء الطبيعي ذو مقاييس ؛ وبذلك ندرك القياس فنياً بسقوط ضوء من خلال شباك الغرفة على الأجسام والأثاث التي فيها ، حينئذ ندرك مقدار كمية الضوء الساقط من الشباك .

ولو وضعنا رجلا جالساً قرب الشباك لوجدنا وضوح مانقول أما الاضاءة الصناعية فتقاس بواسطة الشمعة وقياس الشمعة يعتبر مصدر ضياء في الظلام وسقوط ضوء الشمعة على كرة يكوِّن ثلاثة أمور كما في أشعة الشمس تماماً ولكن بمقدار قليل وتخافت حسب قوة الشمعة أو أضعافها والأمور الثلاثة هي :

١ ـ الضوء أو النور الساقط مباشرة على الكرة أو المزهرية والسطح الذي يقابل الضوء يعتبر مضاء Light .
٢ ـ الجزء الخلفي او النصف الخلفي للكرة يعتبر في حالة ظلام أو مايسمى بالمنطقة المظلمة .
٣ ـ الظل هو سقوط ظل الجسم القائم أمامنا على الارض كما بيّنا ذلك في موضوع الخط والمنظور الضوئي .

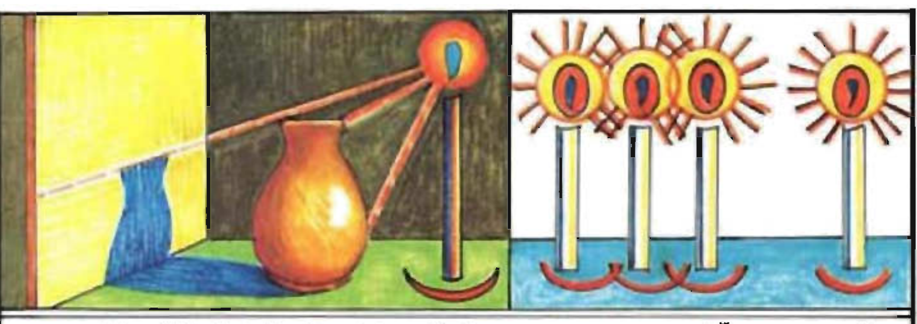
إذن مبدئيا هذه الأمور الثلاثة يجب ان تتوفر لظهور الجسم المنار أمامنا جلياً ولكن درجات هذه العناصر وقوتها تتوقف على قوة مصدر الضوء ان كان قويا أو ضعيفا طبيعيا أو صناعيا ، وكل عمل فني أيَّ كان نوعه لابد أن يعتمد على سلامة توزيع إضاءته بالشكل المبين هنا وذلك لتوخي نجاح الغاية المعتمدة حيث يعتمد الفنان على المواضيع التي يحتل المنظور والمنظور الضوئي قيمة كبيرة في التعبير عنها . ومن الفنون التي تعتمد على ذلك هي فنون المجسمات كالعمارة والنحت والفخار وفنون السطوح كالرسم والتصوير الزيتي والتصميم والخرائط وتصاميم المنظور وما إليها .

إن عملية مضاعفة مصدر الإضاءة هي ظاهرة فنية يعتمدها كثير من الفنانين قديماً وحديثاً ومنها تسليط الضوء على الوجوه بدرجات وزوايا مختلفة وعلى الأشخاص حيث يتكون الضوء لا من جهة واحدة بل من جهتين مثلاً بدرجة متساوية أو مختلفة من جهة قوية ومن جهة ضعيفة أو الضوء يأتي من أعلى تماماً ويسقط على رأس النموذج أو يأتي من اليمين أو اليسار بدرجة زاوية قدرها ٤٥° وهكذا يتسنى لنا ان نكوِّن مصدر الاضاءة



شكل (٣) قياس الوحدات الضوئية كقيمة فنية مع القيمة الضوئية

ن ١ ن ٢



س ٣ س

نموذج (٣) تساوي الاضاءة من الجانبين

إختلاف أبعاد ومصادر الضوء تؤدي إلى اختلاف الظلال الساقطة على الأرض أو الحاجز والجسم

ن ٣ ن ٤

ن ٥ نموذج (٥) الاضاءة اليمنى أضعف من الاضاءة اليسرى

ن ٦ إضاءة من الأسفل

ن ٦ ، ٧ إضاءة من الأعلى

وكلما غيرنا مصدر الاضاءة غيرنا الاعتام والظلام الحاصل معاكساً الضوء الساقط على النموذج أو الأجسام .*

ونبين هنا مختلف الأضواء الساقطة على الأجسام وإعطاء تعابير مختلفة لسقوط هذه الاضاءة ومقاديرها وسنلتجيء هنا إلى اعتبار الاضاءة الصادرة عن الشموع أو المصابيح الكهربائية كوحدات . أو وحدات مضاعفة لقياس كمية الضوء ونوعيته وسطوعه .

ونعرف جيداً أن عامل الضوء ومضاعفاته تزداد وتقل تربيعياً بالنسبة إلى المسافة أو المساحة وتعتمد تلك على قوة مصدر الضوء ومضاعفاته . كما نرى ذلك في الشكل (٣) .

وسنشرح في النموذج (١) من الشكل (٣) إضاءة الشموع كمصدر للضوء ، ولنفرض الشمعة الواحدة مقدارها (س) من الضوء وحينما تكون ثلاثة شموع ستكون كمية الضوء المشتعلة تساوي "٣س" أي ثلاث مرات أكثر من الشمعة الواحدة .

وقد وضع العلماء للمصابيح الكهربائية وحدة قياسية تسمى الوات (WAT) فإذا كان المصباح الكهربائي مقداره خمسة وات معناها أن هذا المصباح مقداره خمسة شمعات كمصدر للاضاءة أي بمعنى القيمة الضوئية التي يشعها حوله بمقدار خمسة شمعات أو "خمسة واط" وإذا كان المصباح بمقدار ٢٥ واط معناها إشعاعه وإنارته للفراغ الذي حواليه ازدادت وهكذا تصاعداً . ينتج من هذا أننا نعين قيمة الضوء الصادر عن مصدر ضوء أي كان كهربائياً أو شمسياً بقيمة معينة للدلالة على القيمة الضوئية التي يشعها في المكان الذي حواليه من فراغ .

والقاعدة كلما ازداد حجم الفراغ الذي يجب أن ينار بالمصباح أو المصابيح الكهربائية معناها أننا نحتاج الى عدد من الواطات او الشمعات لاشعالها تلافياً لاضاءة الفراغ نسبة الى وسوعه التكعيبي كحجم فارغ مثل الغرفة أو الصالة ... الخ . ونقرر القيمة الضوئية المناسبة لانارة الفراغ اللازم لنا .

أما النموذج (٢) نكون قد سلطنا ضوء شمعة أو ما يقابلها من مصباح كهربائي أي كان مقدار شمعات أو واطات ذلك المصباح في وسط معين لاضاءة مزهرية أو إناء معين ويكون الضوء الساقط على المزهرية ذو اتجاه واحد لأن المصدر من جهة واحدة فقط . وأن الأظلام الذي يحصل معاكساً للضوء على جسم الاناء يكون بسيطاً وواضحاً وأما الظل الساقط على الأرض والحاجز الذي خلف الاناء يكون واضحاً وبسيطاً ومفرداً وله أصول في منظور الاضاءة تدرس في علم إضاءة المنظور سبق شرحها في "باب الخط" .

من هنا نستنتج أن الضوء الساقط على جسم مهما كان نوعه يشكل ثلاثة أنواع من النور :

أ ـ السطح المضيء للجسم أو الاناء المقابل لمصدر النور .

ب ـ الاظلام المتأتي على السطح المقابل الدائري للمزهرية كمنطقة إظلام .

جـ ـ الظلال الساقطة على الأرض والخلفية (الحاجز) كعملية منطقية للضوء المباشر من الشمعة . "وهي صفات فيزيائية للضوء" .

أما مقدار القيمة الضوئية فيتوقف على قوة الضوء الصادر من مصدر الاشعاع أو الاضاءة . وقوة العوامل الثلاثة السالفة تتوقف على قوة الشموع أو المصابيح المضيئة .

* Design and Expression in the visual arts by John F. A.Toylor p. 199. Pub. Dover Inc. New York 1964

وتقاس القيمة الضوئية فنياً كالآتي :

١ ـ القيمة الخافتة .

٢ ـ القيمة المتوسطة ضوءاً .

٣ ـ القيمة الساطعة .

٤ ـ القيمة لضوء النهار من الشمس المباشرة .

٥ ـ القيمة الضوئية للشمس الغير مباشرة ومقدار الفتحة التي تدخل منها تلك الأضاءة الغير مباشرة أو المباشرة عن الشمس في بعض أو كثير من الأحيان لافرق غير تغاير القيمة الضوئية لها .

النموذج (٣) شكل (٣) نجد رأس تمثال لشاب قد سلطنا عليه ضوءاً متكافئاً من جهتين متقابلتين يميناً ويساراً بالتساوي . فالسطوح الضوئية التي على رأس التمثال من اليمين واليسار أضيئت بالتساوي لأن مصدر الضوئين متساوياً بفرض ٢٥ واط لكل مصباح وهكذا تحصل عندنا قيمة ضوئية مختلفة عمّا ظهرت في النموذج (٢) . أي ان الجانبين اليسار واليمين من التمثال مضائين ضياءً متساوياً بينما الوسط العمودي لسطوح التمثال مظلمة وتتكون لدينا قيمة ضوئية تصويرية تختلف عما شاهدنا من بساطة في النموذج (٢) .

النموذج (٤) شكل (٣) تتشكل إضاءة متغايرة ومختلفة لبعد مصدر الاضاءة (الشمعتين) واحدة عن الأخرى أي لو فرضنا أن الشمعتين متساويتي الاضاءة ولكن بينهما ٣٠ سم فرقاً كمسافة وعلى بعد ٢٠ سم وضعنا إناء يقع بعيداً عن الشمعتين وأضأنا الشمعتين فنجد أن الضوء الساقط على الاناء يشكل ضوءاً وإظلاماً طبيعيين على سطح الاناء . أما الظل الساقط على الأرض والحاجز من جراء المصدرين فيشكل ظلين مختلفين عن بعضهما وذلك لاختلاف المسافة للمصدرين المشعّين المرسلين الضوء كما نشاهد ذلك في النموذج (٤) حيث تظهر ظلال مزدوجة واضحة على الحاجز وذلك لابتعاد المصدرين عن بعضهما . ولكن لو قربنا المصدرين من بعضهما لوجدنا اندغام الظلين مع بعضهما ليصبحا تقريباً ظلاً واحداً مشابهاً للنموذج (٢) .

نستدل من هذا :

كلما تعددت مصادر الضوء وتفرقت عن بعضها ضعفت وتشتتت ظلالها وبالتالي قيمتها . وتعددت الظلال المتخلفة الساقطة على الأرض من جراء تعدد الاضاءة .

النموذج (٥) ، الفرضية أن نسلط ضوئين مختلفي القيمة على رأس تمثال . حيث المصباح الضوئي الذي على اليمين مقداره (٢٥ واطاً) والمصباح الذي على اليسار مقداره (٥٠ واطاً) وقمنا باشعالهما . فماذا يحدث ؟ .

العملية هنا إلى حد كبير تشابه إضاءة النموذج (٢) ولكن مع الفارق . وهذا الفارق يظهر في سقوط الأشعة على التمثال معيناً القيمة الضوئية بالكيفية الآتية : الضوء الأضعف من الايمن يكون إنعكاسه على جانب التمثال أضعف من الجانب الأيسر بحكم ضعف المصدر ويظهر الجانب الأيسر اكثر إشعاعا من الجانب الأيمن بحكم مصدر الضوء والوسط من السطح العمودي للتمثال أي الجزء الوسطي يلتزم الاظلام وبدرجات تابعة لنفس قاعدة الانعكاس المار ذكرها آنفا كما نشاهده في النموذج (٥) فتكون القاعدة الآتية :

الضوء الصادر إلى جهة ما يعكس بمقدار قوة المصدر وكلما زادت قوة مصدر الضوء زادت إضاءة الجسم العاكس وكلما قلّ الضوء قلّت قوة الانعكاس على ذلك الجسم .

النموذج (٦) شكل (٣) ، قمنا بتسليط الاضاءة من أسفل التمثال إلى أعلاه بشكل شاقولي في وسط التمثال

من طرف قاعدته السفلى أعطانا قيمة ضوئية معاكسة لما ألفناها من سقوط أشعة الشمس الاعتيادية على الأجسام وهذه الحالات النادرة في الاضاءة الخاصة أغلب ماتتخذ فنياً في أنواع من الاضاءة استعملت لأغراض درامية أو درامية مرعبة كما تحصل في الأفلام السينمائية ، أو التصوير الفوتغرافي والمسرح والاخراج .

وقد انتبه إليها كثيرون من المصورين القدامى مثل رامبرانت وديلاكروا وعبروا بواسطتها عن أغراض دينية أو درامية وخاصة رامبرانت كما عبر في لوحته قانة الخليل حيث ظهر السيد المسيح وعلى جسمه ووجهه ضوء آتٍ من اسفل المكان ليضيف رهبة وجلالاً له وللمكان الذي ظهر فيه مكملاً عملاً فنياً مسانداً للاعجوبة الواردة في الانجيل .

النموذج (٧) شكل (٣) ، نسلط الضوء عكس النموذج (٦) وكذلك من مصدر واحد ولكنه من أعلى تماماً فتتكون ظلالاً قاتمة جداً على سطح التمثال الأمامي ما عدا حواشيه ويكون الضوء ساطعاً ويقوم الضوء هنا بعامل الفاصل بين الخلفية وجسم التمثال وتظهر علائم شبحية للتمثال وهذه الشبحية مظلمة إظلاماً وافياً بحيث تضيع علائم وتقاسيم وجه التمثال الأساسية تقريبا (أي علائم الشكل وتظهر الهيأة للتمثال بحدود الخطوط الخارجية واضحة فقط لاغير) .

وهذه الحالة تستخدم أكثر ما تستخدم لأغراض دينية أو درامية أو شبحية للبعد والقرب وهما حالات معبرة خاصة يستخدمها الرسامون في أعمالهم القديمة والأكاديمية على الغالب .*

نستخلص مما أعطينا من نماذج للضوء والاظلام أن لكل مصدر ضوء عنصرين أساسيين ونور ساقط على الأجسام وإظلام متكون من جراء سقوط النور على تلك الأجسام كما يسقط ضوء الشمس على الكرة الأرضية .

ومن خلال هذين العنصرين الأساسيين يتكون عامل الظلال الساقطة على الأرض .

الضوء أساس ومصدر للقيمة الضوئية فنياً وقد عرفت هذه الظاهرة على مدى أحقاب طويلة في حياة الانسان منذ الزمن القديم ولكنها استعملت بصيغ وكيفيات مختلفة ولأغراض فنية متباينة سوف نشرحها مستقبلاً في هذا الباب من القيمة الضوئية .

* النماذج المصورة من وضع المؤلف التي وردت في الشكل (٧) ولكن الشروح استندت الى المؤلف الآتي
Varieties of visual experience by E.B.Feldman. P.303. Light and Dark. Pub. by Harry Abrams New York. second edetion 1972.

المبحث الثالث

القيمة الضوئية

١ ـ القيمة الضوئية وطبيعة تكوينها علمياً وفنياً .
٢ ـ أنواع القيمة الضوئية .
٣ ـ المسرح والسينما والقيمة الضوئية .
٤ ـ التناسب والتنغيم الموسيقي من خلال الظلال والضوء واللون .
٥ ـ القيمة الضوئية واستعمالاتها الفنية بالابيض والاسود .

١ ـ القيمة الضوئية وطبيعة تكوينها علمياً وفنياً

سبق وشرحنا مصادر الضوء الطبيعية والصناعية ومدى أهميتها في تكوين الاضاءة التي نريدها خلال الستوديو الذي نقوم بتطبيق الأمور المتعلقة به أو نرسم ونخطط بناءً على تنظيم عملية الاضاءة خلال الستوديو .

والمعماريون يهتمون اهتماماً كبيراً في كيفية تكوين قيم ضوئية معينة داخل الفراغات (للغرف والصالات ومحلات الاجتماعات والحدائق) وكيفية توزيع الضوء الطبيعي والكهربائي أو الصناعي فيها حتى تخدم الأغراض التي من أجلها وضعت الأعمال البنائية ولها دراسات مستفيضة يدرسها المعماري لهذا الغرض وخاصة في تنظيم دواخل الصالات وكيفية تكوين الشبابيك والاضاءة وما الیها من أغراض ولاننسى راحة العيش داخل هذه الفراغات بما يتفق مع سهولة الحركة والصحة العامة للعيش والجهاز العصبي وعدم تهيج هذا الجهاز من جراء بعثرة الاضاءة وعدم تنظيمها فنياً ودراسة تنظيم الاضاءة والاضاءة الملونة interior lights أمر بالغ الأهمية لأنه النهاية القصوى في الابداء الفني الذي يعيش معه الانسان والمقوم الأساسي لراحته .

والاحساس الطبيعي البصري الملون هو ظاهرة أساسية عاشت مع الانسان من يوم أن عرف كيف يضيء الظلام ليلا ونهاراً (إن صح التعبير) فالضياء واللون صنوان يقومان بخدمة الرؤية مجاناً وما على العين السليمة الأ أن تستلم وتقدر قيمة ولون هذا الضوء . وحينما نقول الضوء الطبيعي مصدر أساسي في عملنا الفني نقصد هنا أن الضوء الطبيعي يعطي مجالاً أساسياً للأجسام والأشياء والأعمال الفنية وبدرجات متفاوته من الضوء واللون أكثر مما تعطيها الاضاءة الصناعية ومحاولة السينما والفوتغراف في كثير من أعمالها التقرب الى تقليد ومضاهاة ومحاكاة القيمة الضوئية للطبيعة أو الفن المراد إنتاجه . وهكذا كان حال الرسامين . (أي نحاول بالفن الصناعي وضوؤه تقليد الضوء الطبيعي وهو هدف تشكيلي) والمعماريون لهم فهم آخر للضوء يستند للوظيفة والحاجة والاستعمال اليومي وراحة وعيشة وحياة الانسان في سكنه ومكتبه كمبتغى أساسي حضاري لحياته العملية وتسهيلا لمهماته المدنية على وجه العموم .

والاحساس البصري الملون هو هدف من أهداف الفنان التشكيلي منذ القديم وعلى مختلف الحضارات وكانت العملية التصويرية او التزيينية تجعل الفنانين يدرسوا أو يتداركوا الضوء الملون والألوان كقيمة مهمة في الأبداء اللوني والفني لأن القيمة الضوئية الملونة في العمل الفني هدف وأساس في الأعمال التشكيلية منذ القديم وحتى هذا اليوم وإلى المستقبل .

ومرت القرون الطويلة والعلماء يبحثون عن أمرين مهمين وهما ظاهرة الضوء وظاهرة اللون أي المادة اللونية بين الاحساس المؤثر من ناحية الضوء ولونه ومن ناحية أخرى الاظلام ولونه وهكذا إضافة إلى اللون والضوء درست عين الانسان لاكتشاف الأسرار الخفية التي تكتنفها وازالة الغموض الذي يحيط بعملية رؤية الضوء والاحساس به واكتشفت خلال ذلك الخلايا المخروطية والعصوية في شبكية العين ووضعت النظريات المختلفة للرؤية الملونة والقيمة الضوئية للرؤية . وكثرت التنظيمات والترتيبات اللونية وعرفت مبادىء الطرح والجمع البصري الملون واستعملها بعض من الفنانين التأثريين مثل مونية Monet وسورات Seurat وبيسارو Pissaro كما أن هذه النظرية كانت أساسا في فن طباعة التصوير الملون .

عرفنا أن العين لاتحس أبداً معظم أشعة الطيف ، الشكل (٢) . وأن بعض الأشعة في المنطقة المنظورة تبدو أكثر شدة ضوئية من غيرها وغيرها أضعف .

وعليه فالعين تميز بين درجتين متساويتين تقريباً في شدة اللون وهما اللون الأحمر واللون الأزرق وذلك دون خطأ وهذا دائما تقريباً . وهذا يعني لنا أن العين لها وسائل أخرى لمعرفة تركيب الضوء الطيفي فعند تحليل الطيف الشمسي يمكن للعين أن تميز سبعة ألوان منها كما نراها في ضوء القوس قزح الطبيعي . ومن خلال هذه الألوان إذا ما رُكبت وأشتقت منها ألوان أخرى مركبه فللعين قابلية أن ترى من هذه المشتقات ودرجاتها اللونية المتسلسلة مايقارب ٦٥٠ درجة لونية مختلفة ، أما الألوان الأخرى فتعمى العين عن رؤيتها ولذلك تعتبر درجات مختفية عنها ولاحاجة لنا بها . وهذه الألوان العديدة لايمكن معرفتها لأول وهلة مالم نقم نحن بتنسيقها فنياً بالمقارنة والمجاورة لنظهر قدرة التشبع والفوارق الضوئية في قيمها اللونية .*

وهكذا فعلاقة الضوء الطبيعي واللون علاقات متلازمة مع العين وهؤلاء الثلاثة هم المسؤولون عن تكوين الضوء الفني الطبيعي والصناعي ومدى قدرتنا على استخدام هذه الاضاءة من أجل أعمالنا الفنية .**

٢ ـ أنواع القيمة الضوئيــة

وفي هذا المبحث سنقوم بتصنيف أنواع معينة من القيمة الضوئية المتعارف عليها علميا وفنياً في حقل الدراسات النظرية والتطبيقية للفنون التشكيلية .

وسنعطي الايضاحات لهذه التصانيف ومعرفتها في عالم الفن حتى تكون في متناول معرفتنا واستعمالاتنا الفنية .***

(١) النور والظلام chiaroscuro (اصطلاح ايطالي عالمي)

وهو تعبير فني باللغة الايطالية يعنى سقوط الضوء والظل على الأجسام وظلالها الساقطة على الأرض والمساحات وكيفية معالجة هذه الأمور فنياً بالرسم أو التجسيم الضوئي إما بالرسم على سطح واحد أو على المجسمات كما في النحت والتماثيل .

وهذه الاضاءة لها ثلاث درجات وهي :

أ ـ الحالكة في الظل والظلال الساقطة .

---

* الظواهر البصرية والتصميم الداخلي للدكتور حسن عزت احمد . جامعة بيروت العربية ١٩٧١ ص . (٥٧) .

** راجع شكل (٢) من هذا المؤلف .

*** Art Fundamentals by (Ocvirk) (Bone) (Stinson) (Wigg) Pub. by W.M.C. Brown Co. Dubuque (Iowa) U.S.A 1962.Page 62.

ب ـ النور الوسطي .
جـ ـ النور الساطع .

وبين هذه الدرجات الثلاثة كما في المكعب المضاء يوجد درجات مختلفة كلما تعقدت سطوح الجسم وتركيبة التشريحي كما في جسم الانسان وله درجات مختلفة ولغايات أدبية أو شعرية أو ملحمية مختلفة لاظهار الدرجات المختلفة والمتفاوتة من الظلال والأنوار .

(٢) القيمة الضوئية الزخرفية

هو ضوء مسطح خلال العنصر الأول (النور والظل) أي النور والظل هنا قليل العمق وخَدّيُّ السطوح والألوان ويقوم بدور الظلال الخفيفة والعامل الأساسي في هذه القيمة الخط المبسط وليس الخطوط المتدرجة وتظهر هذه النزعة في هذه القيمة للفنون الشرقية والاسلامية . والزخارف على مختلف تصاميمها ، وتحتوي في هذه الحالة على مقدار كبير من الاضاءة كما نعرف ذلك من أسلوب تكوين النحوت الآشورية التي تختلف اضاءتها عن النحوت في الحضارات اليونانية والرومانية . راجع الشكل ١٧ (ن ١ ، ٢ ، ٣) .

(٣) قيمة الضوء العالي High light

إن اللوحة المرسومة بقيمة ضوئية موزعة على أغلب مساحتها وبدرجات عالية من الضوء تعتبر هذه اللوحة ذات ضوء مفتاحه عال ونجد كثير من الأعمال الحديثة والتجريدية والزخرفية لها هذه الصفات التي تتوزع فيها الاضاءة بكمية واسعة على المساحة ووافرة على الشخوص والكتل التي في داخلها أي -بقيمة ساطعة- .

(٤) القيمة المحلية Local Value

هذه الظاهرة مهمة جداً وخاصة حينما نرسم أو نصمم أعمالاً وأشخاصاً وإنشاءاً تتوفر فيه عنصر الاضاءة المحلية لنقوم بالتعبير عن مشاعرنا بأسلوب مشاهدتنا أي نقوم بتفسير الضوء حسب ما اعتادت عليه العين من قبول ضوئي وخاصة في القضايا التراثية والقومية والمحلية التي نراها كل يوم بحكم سكننا والفتنا للمدينة التي ننتمي إليها .

وكلنا يعرف أن الضوء في العراق يختلف عنه في لندن وأن الضوء في أوربا غيره في جنوب آسيا .

وحتى العراق له مناطق تختلف فيها الاضاءة ففي شمال العراق مثلاً وجباله الضوء له قيمة معينة يعرفها سكانها وهي تختلف عن الاضاءة الموجودة في مدينة الزبير قرب البصرة في جنوب العراق وعلاقة الضوء الصحراوي ودرجاته المحلية تختلف عن ضوء الجبال في شمال العراق وهذه الصفات تتميز بها المدن وفقا على جغرافيتها وموقعها عن الجبال والصحراء وخطوط الطول والعرض ..الخ .

فالضوء هنا له محلية خاصة في الايحاء والتعبير (أي للضوء طابع خاص لكل بيئة) .

(٥) الاظلام والظلال Shades and Shadows

الاظلام هو التعبير الكلي أو الجزئي عن غياب الضوء إمّا في الجو أو الأجسام . وسقوط الضوء على الجسم من جهة يؤدي إلى درجات في الاظلام من جهة أخرى تتوقف على درجات الضوء الصادرة لهذا الغرض . وخاصية الشفافية وعدم الشفافية للأجسام هي التي تقرر مدى وصحة ودرجات هذه الظاهرة في الاظلام .

أمّا الظلال الناتجة عن وجود أجسام مهما كان نوعها نتيجة الاضاءة الساقطة عليها تُسمّى بالظلال الناتجة عن ضوء الشمس أو الكهرباء أو ما شاكل ولها مميزات منظورية – ومعايير تدرس لهذا الغرض . وأن الاظلام والظلال تحصل من قطع النور أو حجزه بواسطة جسم مضاء من جهة معاكسة إلى مساحة أو منطقة الاظلام أو الظلال وكلنا يعرف هذا ويدرسه ونؤديه في أعمالنا الفنية كما شرحناه في الشكل (٣) .

(٦) الضوء القوي الحاد Tenebrisim *

وهو أسلوب في الرسم والتصوير الزيتي الذي يستند على شدة الاضاءة الساطعة الحادة المكونة ظلالاً حادة قاتمة وهي وسيلة تستند إلى سطحين فقط في بعض الأحيان كما نرسم هذه الطريقة بأسلوب الحبر الصيني حيث الأسود المظلم القوي والأبيض الساطع القوي دون ظلال أو نور وسط .

والطريقة بالاضاءة والقيمة الضوئية تستعمل في تصوير الكتب والاعلانات والتصاميم المختلفة والزخرفة في كثير من الأحيان ولأغراض فنية مختلفة منها إعلانات السينما وتصميم المكائن والأدوات المعدنية ... الخ .

(٧) القيمة الضوئية The Value

سبق شرحها ونثبتها هنا ونؤكد على قيمة ضوئية معينة لنور وظل واظلام بدرجات معينة ومتفاوته تعطى لتغطية سطح لوحة أو غرفة أو تمثال وتقاس فنيا بكمية الضوء المعطى والساقط على عناصر العمل الفني والكتل والحجوم والمنظور لايداء وظيفة أو غرض أو تعبير أو إحساس ضوئي ولوني معين مربوط بمضمون .

(٨) التوزيع الضوئي المختلف Value Pattern

هي التوزيعات الضوئية واللونية التي تُعطى بدرجات مختلفة أو متقاربة بين الأشكال والمساحات في عمل فني واحد أو لوحة واحدة .

(٩) القيمة الضوئية ذات الأبعاد الثلاثة The Three Dimensional Value

وهذه القيمة هي نوع من التنظيم قائمة على اعطاء الوهم الضوئي الذي يساعد على ظهور المجسمات في حالة قربها وبعدها مثال ذلك : «المكعبات» حيث يظهر فيها سطوح ثلاثة مختلفة الاضاءة وحينما تتباعد هذه المكعبات في عالم المنظور تتغير قيمها الضوئية بالحده والضعف والتلاشي حسب القرب والبعد . وتندغم هذه السطوح في ضوئها ويتقارب من بعضه بحيث يصبح الشكل مسطحاً أقرب إلى اللون الرمادي المتلاشي .

إن الاضاءة تعتمد كليا على الألوان وتفاوت موجاتها ودرجات إشعاعها والاستفادة من القدرة على التلوين بمقادير تتناسب وأغراضنا الفنية من ضوء وظل وظلام ودرجاتها المتفاوته في البعد والقرب وهي الوسيلة التي تقربنا إلى أهدافنا ومضامينا الفنية في العالم التشكيلي بأسلوب جمالي وطبيعي مقبول .

(١٠) اللمعان

وهي قيمة ضوئية ساطعة جداً لسقوط أشعة الشمس أو الكهرباء على جسم معدني أملس أو زجاج أو مرآة فتكون قوة الانعكاس عالية وحادة جداً ونلاحظ ذلك على الأجسام المعدنية المصقولة وتسمى الأجسام

* يقول هذا المعجم وهو باللغة الأنكليزية Encyclopedic world Dictionary P. 1615. صحيفة ١٦١٥ تحت كلمة (Tenebrism) مامعناه هي طريقة في التصوير الزيتي يستخدم فيها الضوء المباشر ذو الكفاءة العالية جداً ومن جرائه تحصل ظلالاً قوية قاتمة أي ما يسمى بالتضاد الضوئي الحاد كما نجد ذلك في أعمال كرافاجيو في بداية القرن السابع عشر الايطالي وخاصة الاضاءة الساقطة على الأزهار التي كان يرسمها .

اللماعة . وهذه الخاصية توضح لنا تفاوت اللمعان مع الظلال المكونة على الأجسام وتأخذ قوة التدرج بالنسبة إلى لون الجسم ودرجة صقله . كما نشاهد ذلك في أواني الفخار والصحون . وفي المعادن مواد الألومنيوم والمصقولة بمادة الكروم كالساعات وأقلام الحبر وأدوات الزينة والسيارات والطائرات والمكائن وكل المرئيات ذات الخاصية المشابهة وخاصة المرايا والزجاج والمعادن المصقولة الناعمة .

٣ ـ المسرح والسينما والقيمة الضوئية Stage and Value

سوف لا أطيل الشرح للتذكير بالمسرح وكلنا قد شاهده وكيف يتحول الضوء فيه إلى ضوء خافت أو عالٍ أو مضيء بالنسبه لغاية المشهد الذي يظهر . وكذلك نشاهد ألواناً من الضوء متعددة ولغايات في الاخراج تتحرك في جنبات المسرح وتظهر ألوان وتختفي ألوان أخرى . كل هذه الحركة في اللون والقيم الضوئية المتغيرة تعطينا مشاهد ومقاصد مختلفة لمعاني مختلفة منسقة مدروسة لغرض التقيم أو ايماض الضوء ولونه وقوته وهي تسقط على الممثلين والأثاث والفراغ الموجود على خشبة المسرح لاضفاء جو معين يتفق والحركة والمضمون المهدف من قبل المخرج ليساعد المشاهدين على التأثر بما يرونه وينقله إليهم بشكل عميق الاحساس يجعل من المضمون واضحاً ذو صلة بالمشاهدين بعيد المدى والضوء ولونه عامل مساعد للمشهد وواسطة نقل حركة الممثلين من أجل المضمون إلى المشاهدين . ليضفي خيالاً منفعلاً ذو وقع نفسي . والسينما هنا من الطرق والأساليب الساحرة في إخراج الروايات والمشاهد المصورة والملونة . وكلنا يعرف هذه الأفلام وتأثيرها علينا في العرض وكيفية إبراز القيم الضوئية بشكل جيد لايصالها إلى جمهور المشاهدين .

٤ ـ التناسب والتنغيم الموسيقي من خلال الظلال والضوء واللون Harmony of shade & light

يقال عن لوحة منسجمة الألوان والعلاقات بين ألوانها الحارة والباردة متوازنة ولكن لو فسرنا المفهوم بشكل آخر لوجدنا العلاقات بين الباردة وتلك الحارة متكافئة فمعنى هذا أنها متناغمة موسيقياً في ايدائها اللوني ضمن اللوحة المرسومة وهذا ما أظهره سيزان في أعماله وأطلق عليه اسم (الايقاع الموسيقي المنغم) la modulation .

والعبارة تختلف في معناها عن الظلال والظلام المرتبط بالحجم المرسوم . بل العلاقات المتوازنة ضوئياً ولونياً في جميع اللوحة وتجانسها الضوئي أو تشبع ألوانها والعلاقات المنسجمة بين مراكزها اللونية كضوء مكمل بعضه لبعض .

ولبيان ذلك ندرك الفارق بين لون الأنبوبة (التيوب) كصيغة خام وبين لون الموضوع على اللوحة بدرجة منغمة وبين اللون في الطبيعة المراد التعبير بواسطته وضوئه على اللوحة لاعطاء درجة الضوء الملون الذي يساعدنا على المعنى المطلوب في اللوحة .*

ونستخلص مما تقدم أن الضوء ظاهرة طبيعية أو صناعية ملازمة لظهور ورؤية الأشياء والأجسام والانسان والحيوان أمام العين ويمكن التعبير عنها فنياً بواسطة الرسم أو النحت التصميم أو العمارة لأغراض شتى كعامل أساسي من الأعمال الفنية كما سنشرحه لاحقاً .

سنشرح الشكل (٤) حيث نبين قيم ضوئية ولونية مختلفة وكيفية تطبيقها .**

* تكنولوجيا التصوير تأليف الدكتور المهندس محمد حماد ص ١٥٣ – الطبعة الاولى – القاهرة ١٩٧٣ .

** Famous Artists Course (V.7.13) P.6 V.6. Pub. by Westport Connecticut-1967

الحقول للدرجات الضوئية المختلفة بقيمتها تمثل أربعة ألوان وهي :

الأزرق وهو متدرج ضوئيا من الغامق إلى الفاتح للدلالة على مختلف الدرجات الضوئية التي يحتويها وهذا ما يسمى بالاصلاح اللوني monocromatic colour of valuc والاصلاح يطلق على الألوان في الحقول الأربعة وهي الأزرق والأصفر والأحمر والأسود وهي محصورة بين ظلالها القاتمة وبيضاء ألوانها الفاتحة أي الحصر قائم بين الفاتح والغامق جداً وهو الاصطلاح الضوئي لمختلف درجات القيمة الضوئية الملونة وإذا اعتبرنا الألوان غير واردة في أعمالنا وأقتصر عملنا في الرسم على الأسود والأبيض فقط يمكن استعمال درجات متفاوتة منه تؤخذ من الحقل رقم (٤) للاستفادة من هذه القيم المتدرجة لأغراض النور والاعتام والظلال .

أما المشاهد الطبيعية الأربعة تمثل درجات مختلفة لمشهد طبيعي واحد من القيمة الضوئية الملونة . وعلى الغالب القيمة الضوئية يعول عليها بالألوان ولكنها ليست كل شيء في الايداء حيث يوجد قيم ضوئية بلون واحد فقط كالأسود والأبيض أو البني والأبيض أو الأزرق أو الأحمر ... الخ .

وسنبين الفروق بالقيمة الضوئية بين مشاهد الطبيعة الأربعة :

(ن ١) الألوان فاتحة جداً في أضوائها وظلالها بدرجة تعطي انطباعاً خفيفاً للضوء على اختلاف أبعاده المنظورة وتسمى هذه الدرجة من القيمة الضوئية بالدرجة الفاتحة high light key of value .

(ن ٢) المشهد الثاني يعطينا إحساساً بخفوت الضوء وهو أمر واضح بخلاف المشهد رقم واحد ويسمى بدرجة القيمة الضوئية الخافتة لتقارب قتامة متوسطة من الألوان من بعضها في النور والظل وتسمى (القيمة الخافتة) low key of light in value .

(ن ٣) المشهد رقم ٣ يمثل هبوطاً ضوئياً في جميع الألوان للمشهد إن كانت قريبة أو بعيدة وفيها ألوان محمرة النور ومسودة الظلال وهي بالاصطلاح الفني تسمى بالقيمة المنخفضة وهذا الانخفاض واضح أي وجود النور والظلال بدرجات ثقيلة الاحساس قريبة الاظلام وتسمى فنيا «القيمة الواطئة» Bass valuc .

(ن ٤) التضاد في نور وظلال المشهد وسطوح النور بشكل واضح وانخفاض قيمة الظل وتسمى الانارة الكاملة أو «التضاد الكامل» Full contrast light والتضاد في النور والظل ذو معايير مختلفة منها الخافتة والوسط والمرتفعة والساطعة . ولكل استعمالات خاصة لأحاسيس وأغراض خاصة متعلقة بالضوء في ساعات النهار شروقاً أو غروباً أو عصراً ... الخ . والضوء له حالة دراماتيكية معينة يمثل ملحمة أو غيرها أو ذو طابع قاتم مأساوي أو طابع الفرح كما نشاهد الألوان البراقة والمضيئة في الأعراس والأعياد والحفلات العامة ذات ألوان ساطعة والمآتم لها ألوانها الغائمة الواطئة الدالة على الحزن والأسى (والضوء اللوني المنخفض) .

« والقيمة الضوئية مرتبطة بالطبيعة مباشرة وتمثل وقتاً معيناً أو ساعة معينة من النهار أو الشروق والغروب .

« القيمة تمثل حالة نفسية أو اجتماعية معينة كما نشاهد ذلك في صور المعارك الحربية والتراجيدية والدراما وحياة العمال أو في الصور التجريدية والمدارس الحديثة كلها ذات مدلول حسي أو فكري أو موسيقي معين . ومنها الزخارف والتصاميم الاعلانية .

٥ ـ القيمة الضوئية واستعمالاتها الفنية بالأبيض والأسود

الألوان واستعمالاتها المعروفة مهمة بالأبيض والأسود ومنها الخرائط الهندسية والصناعية والمعمارية ولوحات «المنظور اليدوي» Free hand drowings والتخطيط لجسم الانسان وإضاءته ودراسات ضوئه

شكل (٤)   التدرجات المختلفة للقيمة الضوئية الملونة



ن ١



ن ٢



ن ٣



ن ٤

ن د



١   ٢   ٣   ٤

المختلفة في فن الحفر والكرافيك والطباعة والصويرات للكتب وزخارفها Eaching and graphic printings وجميع أنواع التخطيطات والأشكال الموضحة بالأبيض والأسود . ويمكن استعمال اللون الواحد أي لون كان من الألوان الآتية ليعبر عن مقادير الحزم الضوئية كما نفعل بقيم الضوء بالأسود والأبيض ومنها : الأزرق البحري ، الأخضر الزمردي الغامق ودرجاته ، الأحمر الكريمون ، البني بأنواعه ، الأسود ودرجاته ، كل تلك تعطي للخبير درجات ضوئية بلون واحد مختلفة الدرجات وهي الدليل على ما نقول .

وكما نحصل في الصور الفوتغرافية الملونة والصور السادة (الأسود والأبيض) تعطي قيم طبيعية وذلك لتحكم القيمة الضوئية فيها (ذات لون حيادي واحد الدرجات) .

ولا تختصر القيمة الضوئية على الأعمال الفنية الجميلة بل تدخل في تغليف ظواهر جميع الصناعات الخفيفة والثقيلة كالسيارات والآلات على اختلافها هي الأخرى ملونة لأغراض الجمال وذات قيم ضوئية مختلفة والأقمشة ذات اللون الواحد والستائر والأبسطة وعددها كثير لايحصى كل ذلك لاضفاء النواحي الجمالية ذوقياً حسب المبتغى والحاجة الوظيفية لها .

والتوزيع الضوئي المضاد والمسمى contrast في مفهوم الزخرفة وصناعة السجاد والأقمشة والبسط وما إليها ، تستند إلى توزيعات تتراوح بين الألوان الفاتحة والغامقة والدرجات الوسطى للألوان تتخلل هذه الأقطاب في التوزيع . وحيث هذا التوزيع يستند إلى موازنة وتناظر وتكرار للوحدات الزخرفية ، يستوجب التوازن في تقسيم المساحات التي ترسم أو تحفر أو تزخرف بأسلوب التناظر باللون الفاتح أو الغامق وبأسلوب التخطيط والتكوين والترديد المتناوب أو المضاد في عملية إظهار شغل المساحة بالعمل الايجابي وإيجاد حلول جمالية مناسبة .

هذا التوزيع المتوازن يعتمد على اللون الفاتح والغامق والحار والبارد والتضاد في سلم الألوان وتشكيل وحدات تلعب دور الاتصال بين التضاد التخطيطي واللوني لاعطاء معاني وصلات مناسبة .

ودرجات التوزيع الضوئي في العمارة يلعب دوراً حساساً لأنه مربوط بحياة السكان الذين يعايشونه يومياً وكلما كان منسقاً داخل الغرف مريحاً غير معقد أضاف حياة مريحة وبهجة مستديمة تساعد السكان على الهدوء النفسي والراحة والسعادة . والدرجات الضوئية تلعب دوراً رئيسياً في تكوين الفن التشكيلي والمسرحي بصورة عامة . ومعول عليها كأساس في الرؤية والجمالية التوزيعية لمفردات العناصر المركبة في مجمل العمل . وهي التي توحي وتساعد على هضم الموضوع والايحاء الايجابي في بناء الفن أي كان نوعه تشكيلياً . وظاهرة التضاد والانسجام الضوئي عامل مهم يستوجب الدراسة والخبرة الواسعة في توزيعه حيث يكوّن عند المشاهد إلهاماً سحرياً مؤثراً في نفسه إلى حد عميق وبعيد .

المبحث الرابع

قيمة اللون ضوئياً وعلاقة هذه القيمة بالخط والتشكيل

مقدمــة .

القيمة الضوئيـة كلــون .

مقدمـــة

بحثنا في باب اللون وقمنا بتحليل أسس اللون من الناحية العلمية والآن سنبحث في قيمته ضوئياً وتطبيقيا ومايتضمنه اللون من أسس مربوطة بقواعد الخط حيث يتحرك الخط ليولد شكلا وعلى هذا الأساس يكون شكلا ملونا (كظاهرة أساسية في الطبيعة دون منازع) .

أما الرسم بالأسود والأبيض هو من ابتكار الانسان لتسهيل مهمة العمل الفني على نحو مساعد لتصوير عملية اللون أو هدف حضاري بحد ذاته كما فعل وبفعل كبار الفنانين إذ هم قبل البدء بأعمالهم الرئيسية يلجؤون لدراسة المواضيع وعناصرها بالخط لصياغة الأشكال ، والخط هنا إمّا أن يكون بلون واحد أو بعدة ألوان وسوف نبحث ذلك من الناحية النظرية والعملية والعلاقات الضوئية للون مع الخط ومع النقطة والمساحة والشكل والهيأة Point, line, surface, shape, form كل هذه العناصر التشكيلية عماد للفنون الوضعية مضاف إليها عنصر أساسي هو اللون وقيمته الضوئية وكيف نسوسها The value of colour and how we practice it.

القيمــة الضوئيــة كلـون *

كل فنان يحس باللون وضوئه بشكل مميز حينما تلتقط العين شعاع الضوء الملون الذي يلتقي بها ويكون الاحساس بنقل الأشعة من الأجسام الملونة التي تلتقي بالعين والعين ترسلها إلى الدماغ ليُفسرها كما تفعل الأذن بالأصوات سوية بسواء والدماغ مع العين بالتعاون يفسران الألوان ويعكسانها لنا لنقرر ماهي هذه الألوان وأنواعها . وتتم هذه العملية الكهرمغناطيسية بأقل من $\frac{١}{١٠٠٠}$ من الثانية وبسرعة مذهلة وكلما كانت العين حساسة بطبيعة تكوينها ومياله إلى حب اللون كان ذلك الانسان من صنف يعشق الفن ويتحمسه بسرعة والألوان أحدى وسائل الفنون التشكيلية .

وإذا استوجب أن نرى الألوان وجب وجود ضوء وسيط بيننا وبين الألوان وهذا الضوء من المحتمل أن يكون طبيعياً أو صناعياً ليقوم بخدمة النظر مع الفارق في خصائصه المتشابه والمختلفة في آن واحد .

نجد جميع الأجسام تشع ألواناً وبدرجات ضوئية متفاوته (لأنها ملونه بالطبيعة أو قد لونها الانسان لأغراض حياتية) وهي ذات ألوان دون شك نعرفها بمجرد النظر اليها . ونلاحظ مثلا اللون الأحمر لقشر التفاحة انه يمتص جميع الأشعة الملونة ويعكس اللون الأحمر فقط وهكذا للتفاحة الخضراء أو الليمونة الصفراء .

* Famous Artists course (Vol.7-13)(P.3 V-8) Pub. by Westport, Connecticut U.S.A. (1960).

ونرجع للناحية العملية التطبيقية في دراسة الضوء وأشعته الملونة وكيفية تطبيق رسمها وتلوينها . فالألوان الزيتية التي تباع في الأسواق أغلبها غنية باللون الحاد الخام وهي مصنوعة إما من مواد نباتية أو معدنية أو حيوانية وحيث تمزج الألوان مع بعضها لتخرج ألواناً نقية والمشكلة هي في تكوين الدرجات اللونية حسب الاضاءة أو القيمة التي نريدها وهي أم المعضلات .

ومن الناحية العملية سنتحدث في هذا المبحث عن كيفية خلط الألوان عملياً للحصول على قيمة ضوئية مناسبة لأغراضنا الفنية ولايداء وظيفتها بالشكل الذي يتناسب مع مركزها في اللوحة أو العمل المراد تطبيقه إن كان تصميما أو فخاراً أو لوحة جدارية .

وعليه فاللون يعتبر الوحيد الوسيلة المعبرة عن الذات حسب خبرة الفنان ومظهر من مظاهر أساليبه وتحسسه الجمالي والتجريبي في الايداء والتطبيق وعليه انتبه العلماء ونظموا جداول بالألوان المناسبة منطقياً للعلم منذ سنة (١٨٦٦ م) والعالم هلتزموت اكتشف لكل لون ثلاثة أنواع من الأبعاد وهي :

١ ـ الصبغة hue .

٢ ـ القيمة value .

٣ ـ قوة التشبع أو الأشعاع intensity .

وقام بتجارب عملية كثيرة لاثبات هذه النظريات ولذا فقد كان لها مفعول ضعيف إلى وقت متأخر وذلك خلال هذا القرن ظهر العالم البرت مونسيل Albert Munsell أستاذ في الفن وقد حقق قائلا «أي باحث في الفن حينما يريد تطبيق الألوان عليه رعاية هذه القواعد الثلاثة» ويبدأ بما ذكرناه من العناصر الثلاثة وعليه قام مونسيل بتنظيم وسائل لونية إيضاحية تطبيقية لهذه الغاية مع تنظيماتها وتطورها في المزج والايداء وهذه النظرية منتشرة الآن في جميع انحاء العالم .

وللدراسة الضوئية وقيمتها يستوجب دراسة العناصر الثلاثة كما ذكرناها آنفاً ولكن لا تكفي تلك ما لم يصحبها تمرين وتطبيق في الرؤية والاختيار من قبل العين والتطبيق العملي المناسب من قبل اليد ولمدة طويلة حتى نتعود على فرز الألوان المناسبة للاضاءة المناسبة وللمواضيع والرؤية المناسبة . حيث تكتسب العمل خصائص لونية معينة تتفق مع المضمون من جهة وتتناسب ذوقياً مع العوامل الثلاثة اللونية .

١ ـ الصبغة The Hue

أ ـ إن كلمة صبغة اللون استعملت تطبيقيا وعمليا للدلالة على لون ما في مركزه بالنسبة لدائرة تحليل الألوان وهنا لا تعني اللون فاتحاً أو غامقاً قوياً أو ضعيفا وكلمة صبغة هنا تستعمل لتسمية «لون ما» كما نستعملها نحن ونقول «اللون الأحمر» وحينما يتكلم الناس يسألون ما اسم ذلك الرجل ؟ وفي الألوان نقول ماهي صبغة اللون هذا ؟... أحمراء أم خضراء أم صفراء ؟ أي اسم اللون .

وهذه الألوان ونظيراتها تقع في سلسلة دائرة الألوان ويمكن حصر الألوان في الدائرة (التي وردت في باب اللون) بين لون ولون أن يركب لون آخر فنقول برتقالي محمر ، وأحمر بنفسجي ، وأخضر مزرق ، وهكذا في حالة التركيب المزدوج . وفي حالة القرب بين الألوان في دائرة التحليل لكل لون قرب اللون الآخر معناها «منسجمة معه Harmony» وكل لون مقابل عبر الدائرة معناه مضاداً له strong contrast ولكن هذه الألوان حينما تمزج منها لونين متقابلين تنتج لونا حيادياً جديداً أي رمادياً Achromatic colour .

ومن خلال الدائرة يتكون عائلتين من الألوان (عملياً في التطبيق) هما الألوان الحارة والباردة .

ب ــ الألوان الحارة والباردة *

حينما يتكلم الفنان عن اللون البارد أو الحار فإن هذه الكلمات تعني الاحساس الطبيعي حينما نحاط بأعداد كبيرة متميزة من هذه الألوان وللبرهان العملي ، حيث نحيط أنفسنا بعدد كبير من الألوان الحارة (أحمر وبرتقالي وأصفر) وباردة (أخضر . أزرق . بنفسجي مزرق) ودرجاتهما المشتقة منهما وهي عديدة لا تحصى .

ومثال آخر لذلك ، حينما نطلي جدران غرفة بلون أزرق من الداخل سنشعر بالبرودة ولكن لو طلينا جدران هذه الغرفة باللون الأصفر أو الأحمر نشعر بالحرارة وشدتها على التوالي من جراء تغيير صبغ الجدران باللونين الاصفر أو الأحمر على التوالي .

ولا ننسى ، قد اكتشف العلماء محراراً دقيقاً لقياس درجات حرارة الألوان وتمييز تغايرها بنسبة تأثر التجارب هذه بالألوان عدا هذا فإننا نشعر شعوراً طبيعياً بحرارة الأصفر والأحمر لان النار جزء منها بينما الأزرق المتوسط او الفاتح يمثل لون السماء والماء والبحر .

وهذا الشعور لا يخفى على أحد وخاصة إذا ركز عليه انتباهه . فالنار والشمس والصحراء والمطابخ والحريق كل ألوانها حارة تنقل إلينا نفس الشعور بالحرارة والألوان الحمراء والصفراء والبرتقالية تقوم المقام المقارب تقريباً . أما الألوان السماوية والماء والثلج والغابات والحدائق والحقول وهي زرقاء مختلفة الدرجات فهي طبيعياً ألوان باردة كالألوان الواردة في دائرة التحليل وهي عكس أساسي للحارة وهكذا ..

جـ ــ وأما الألوان التي هي نصف حارة أو نصف باردة مثل الأصفر المخضر والأحمر البنفسجي فهي جمالياً تعتبر حيادية الحرارة لا حارّة على وجه ولا باردة على وجه فهي وسط حيادي بين الحارة والباردة . وعليه فكل لون يمكن جعله حاراً مهما كان نوعه إذا اضيف له احمراً ويمكن أن يكون بارداً إذا أضيف له أزرقاً وهذا التعامل يعطي لنا ميزاناً حرارياً وبارداً بالمقارنة عند الخلط .

د ــ الأبيض والأسود

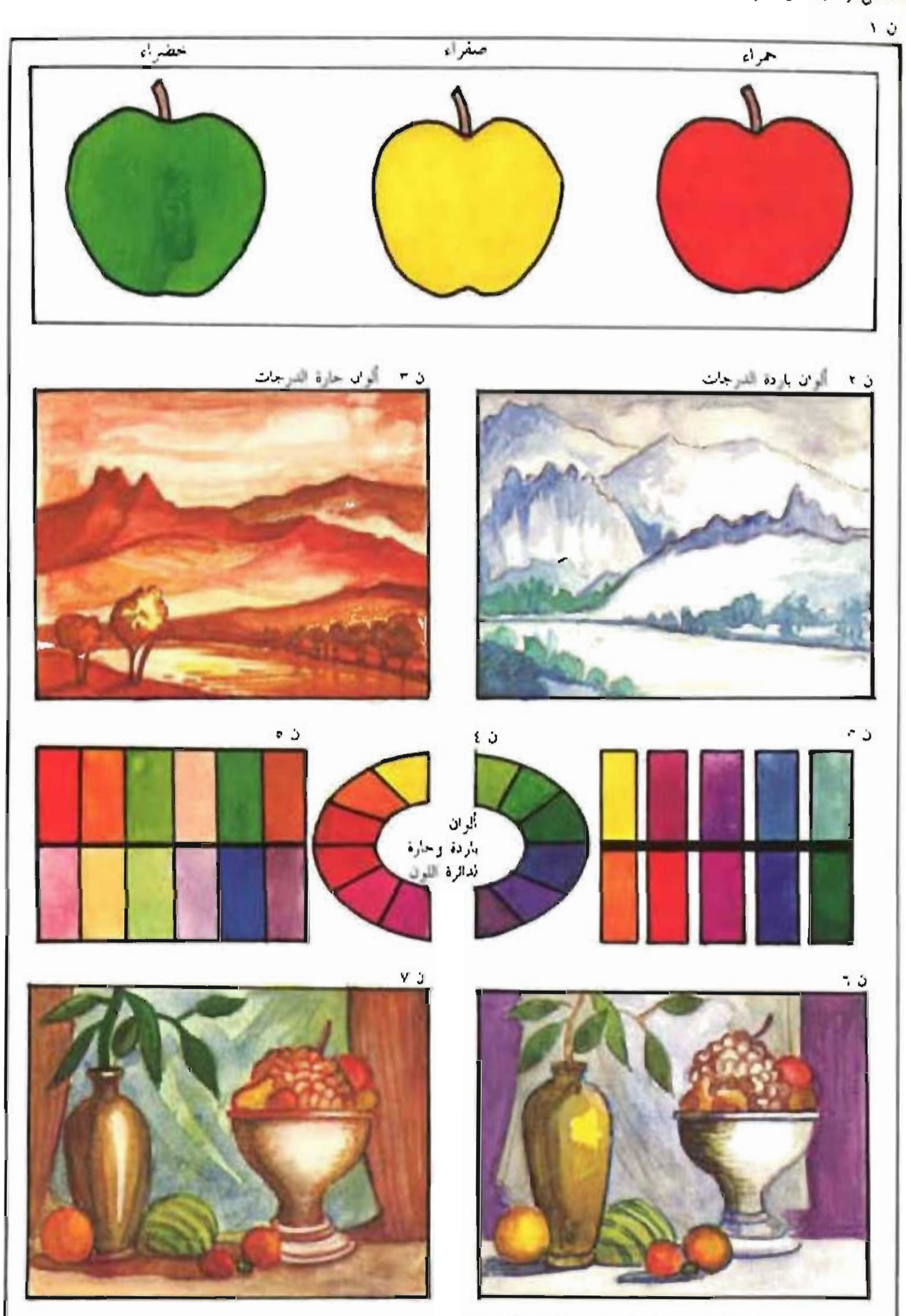
ونظرياً فإن الأبيض والأسود وأي (رماديات حيادية) متكونة من مزج الأبيض والأسود تعتبر (ألواناً) في أصل تركيبها بل تعتبر من أبعاد الألوان القليلة التي تختلط عناصرها بين اللون والتشبع المشع للضوء . وليس من السهل تفهم دائرة الألوان التحليلية وكذلك الألوان الحارة والباردة. بل من المفروضية على الفنان أن يلاحظ هذا التنسيق أو التصنيف في الطبيعة ويقارنها بما عرفه من فرضيات نظرية للألوان ، ونجد الألوان محيطة بنا ، منها : الألبسة ، السيارات ، الأبنية ، الحقول ، الأشجار : النخيل ، الحدائق ...الخ .

ولذا تستوجب الملاحظة أنواع التشبع اللوني للون الواحد أي أن نراقب الواناً من الأحمر متعددة الدرجات وكذلك من الأخضر والأزرق وهكذا .. لأن لكل طبيعة درجات من الألوان وإشعاعها الضوئي متباين ومختلف الألوان .

وحينما نلون لوحة ما يجب أن نرتب سلم الألوان الحارة وعلاقاتها مع سلم الألوان الباردة ومواضعها وكيفية حصرها ضوئياً وكيفية موازنتها لغرض إعطاء المعنى من خلال رؤية الألوان العالية في غلاف الأشكال التي نرسمها مهما كان نوع تلك الأشكال خلال وحدة الهيئة العامة للوحة .

* أرجو لا نخلط بين النسبة اللمية ودرجات الألوان وبين فصائل الألوان وتسميتها من الناحية العلمية . (المؤلف)

شكل (٥) الألوان والصبغة اللونية ـ الألوان الحارة والألوان الباردة



الشكل (٥) نموذج واضح للألوان الحارة والباردة وتسمية الألوان بأسمائها .

النموذج (١) فيه ثلاث تفاحات واحدة صبغتها اللون الأحمر والأخرى الأصفر والثالثة الأخضر وهي ألوان واضحة غير ناضجة البتة بل وضعت كلون خام يحيط بها خط يمثل شكل التفاحة .

أما النموذج (٢) يمثل منظراً جبلياً بألوان باردة ونحسّ الجو العام بارد جداً والجبال عليها الثلوج وفيها الشيء الكثير من درجات الضوء الزرقاء والبيضاء والخضراء وهي باردة زرقاءة المسحة العامة حيث نحسّ ببرودة الجو ومسحته العامة .

النموذج (٣) يتكون من منظر له ألوان حارة صيفية وربما عند الغسق وهذه الألوان تتكون من درجات ضوئية لقيمة حارة لونية ودرجاتها وتسمى بالألوان الحارة وتعطي شعورا بحرارة الجو الموجود في المشهد .

والنموذج اللوني الصريح في درجات صبغته نموذج (٣) الذي يمثل ألواناً أساسية خام متعددة يمكن الاستفادة منها من وضع درجات ضوئية بتركيبها وإضافة ألوان بيضاء أو سوداء كظلال ونور كما نشاهدها في النموذج (٥) وهي قيم ضوئية لهذه الألوان المختلفة .

وأما النموذج (٤) يمثل سلم الوضع الطبيعي للألوان في دائرة الألوان فصلنا السلمين هذين لنرى السلم اليمين وهو سلم نصف دائرة الألوان الباردة يقابله نصف الدائرة للألوان الحارة . والتمييز هنا قائم بين الألوان الحارة والباردة مختزلة من دائرة تحليل الطيف الشمسي للألوان .

والنموذج (٦) يعطي لنا نفس مشهد النموذج (٧) ولكن الفارق أن (٦) ألوانه متكونة من درجات ضوئية لقيمة لونية «باردة» بينما الدرجات الضوئية لقيمة الألوان في (٧) درجات حارة واضحة وهما سلمان مختلفان في درجات الحار والبارد لموضوع واحد فقط وهذا يتفق في كثير من حالات الرسم والتلوين والتصميم حسب الرغبة ووظيفة الموضوع .

٢ ـ القيمة The value *

إن البعد الأول للألوان هو صبغة اللون أو اسمه وذلك للتدليل على معرفته والعامل الثاني للون قيمته ومأرب لكل فنان يبتغي إبداء عمل فني والقيمة أهم عامل في الناحية الفنية ولايمكننا إهمال هذا العامل الرئيسي للقيم التصويرية اللونية أو الفراغ المعماري والنحتي والفخاري . وعليه ، الوقوع بأخطاء اختيار الألوان أمر جائز في بعض الأحيان والوقوع في أخطاء القيم الضوئية أمر لا يغتفر للفنان . إذ العمل الفني الذي تضطرب فيه القيم الضوئية واللونية يفقد قيمته الفنية ولايلتفت له من قبل الخبراء والنقاد . ولا يقرر له النجاح البتة .

والبحث عن القيم الضوئية الصحيحة أمر يجب الاهتمام به وتعلمه والبحث فيه وتطبيقه في أي عمل تشكيلي مطلوب وهذا الأمر يحتاج إلى خبرة واسعة ودقيقة وذوق جمالي موهوب في تنسيق الألوان إلى حد كبير .

والقيمة الضوئية تعتمد على ثلاثة أنواع من الضوء (النور ـ الظلام ـ الظل) ولكل من هذه العوامل درجات مختلفة في القوة والضعف يستوجب اتباعها حين دراستها حسب القوة الضوئية الآتية من مصدر الضياء والساقط على الجسم أو الأجسام التي ينيرها والعوامل الظلية والظلال الحاصلة من نتيجة هذه الاضاءة ومقدارها ودرجاتها .

* Famous Artists course-(P. 6-V-8-) Pub-by Westport connecticut U.S.A. 1960.

ولذا كلمة صبغة اللون tint وهي معنى لاتيني لنفس كلمة hue تقريباً وكلمة ظل Shade هما من مصادر القيمة الضوئية .

ولعمل الصبغة tint نضيف لوناً أبيضا إلى اللون الأصلي وبدرجات متفاوتة حسب المقتضى ليكوّن درجات لونية مختلفة تصلح للاضاءة بواسطتها نكوّن ضوءاً لونياً . وهي احدى عوامل القيمة .

ولعمل الظل نضيف إلى أي لون نريده درجة من الأسود لعمل الظل اللوني المراد وضعه في سلم الظلال التي نبنيها في عملنا . وعليه نحن نقوم بتغيير اللون Hue إلى قيمة ضوئية ولونية Value ودرجات ظلية قاتمة أو متدرجة إلى سلم النور .

وفي الشكل (٤) النموذج (٥) نجد أربعة ألوان الأزرق والأصفر والأحمر والأسود درجات لأربعة ألوان ظاهر فيها تدرج القيمة الضوئية وهي تطبيق لتغيير الألوان الأساسية إلى القيمة بشكل واضح وذلك بإضافة أسود للمراكز القاتمة فيها وإضافة لون أبيض للمراكز الفاتحة فيها وهي نموذج «للقيمة النقية» .

ولابراز تأثير القيمة الضوئية للون يجب أن نرى ونلاحظ هذه الفوارق المتدرجة (أو الدرجات) الضوئية في موضوعنا ومن ثم نشكل هذه الدرجات للون بان نضع مايشابهها من ألوان على صحن الألوان إستعداداً للرسم مثلاً* .

وعليه نقرر حقيقة واضحة أن سلم الدرجات الضوئية للقيمة في الطبيعة متعددة بشكل كبير أكثر من السلالم اللونية التي نضعها على (الباليت) صحن الألوان ويجب الا ننزعج بل نقوم بعملية إختزال قدر المستطاع وذلك هضماً للتركيب اللوني للقيمة عبر السطوح الضوئية التي نريد تلوينها .

ولا ننسى أن اللون الأسود من التيوب هو لون أفتح بكثير من أي ظل غامق طبيعي وكذلك الأبيض كلون هو أقتم بكثير من أي ضياء للشمس .

وعليه يستوجب هنا عامل التنسيق والنسب للمقارنة بين ضياء الطبيعة ودرجاتها وضياء العمل الفني ودرجاته المعتمد على الأصباغ والفرق شاسع بين الاثنين .

فعملية تحويل الضوء والظل الطبيعي إلى عملية قيمة ضوئية للأصباغ ووضعها فنياً بالمكان المناسب من لوحة الرسم ليس بالأمر السهل وتحتاج إلى خبرة كبيرة تحاشياً للنشاز والأخطاء المركبة وجهل في تحويل القيمة الضوئية إلى قيمة للألوان والأصباغ وفي الشكل (٤) النموذج ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ هي أعمال لمشهد طبيعي بدرجات ضوئية متفاوتة عامة أي بقيم ضوئية ولونية مختلفة ومتدرجة تبدأ من الضوء الفاتح المندغم في النموذج (١) وتنتهي بالتضاد الضوئي الواضح للقيمة (التكامل الضوئي) في النموذج (٤) ولساعات ضوئية من النهار .

٣ - قوة التشبع أو الاشعاع Intensity

والبعد الثالث للّون هو قوة اللون وتشبعه (أي قوة إشعاعه) أو ما نسميه نقاوة اللون وقوة صفائه . فمثلا اللون الأحمر النقي المتكون من لون صاف مشع يمكن له أن يقوى في إشعاعه إذا ما وضع قرب لون أخضر أو رمادي واللون الثاني يساعد على قوة إشعاع اللون الأول أكثر مما لو كان اللون الأحمر لوحده وعكس اللون الأحمر بقوة أكثر من الأول ناتج عن انفعال إشعاع اللون الأحمر من جراء وجود اللون الأخضر بقربه .

* صحن الألوان : والمعروف اسمه عند الفنانين Palete وهي قطعة من الخشب المصقول السميك توضع عليه الألوان المختلفة لمزجها عند الحاجة . ويستعملها خاصة المصورون .

وكنتيجة حتمية أن أي لون نقي كالأحمر أو الأصفر أو الأخضر والأزرق ومشتقاتها إذا وضع بجانبها لونها المضاد في دائرة الألوان يزداد إشعاعها وتحفزها اللوني يزيد من قيمة الاشعاع الكامن فيها لو كان هذا الاشعاع كلون منفرد لوحده لكان هادئا نسبياً .

وأغلب الألوان التي نأخذها من أنابيبها تحوي على تشبع مشع عالٍ ولذا حين استعمال هذه الألوان لا يمكننا أن نضعها على سطح اللوحة كما هي لأنها سوف تكون قوية تؤذي العين وعليه سوف نلجأ إلى تهدئتها بوضع درجات ضوئية لها فإما أن نمزجها بالأبيض للاضاءة أو الأسود للظلال وكذلك في بعض الأحيان مع الرمادي لاخراج اللون بين بين أي بين الاضاءة والاظلام أو بدرجات متفاوته من الألوان المضادة لها كما يفعل الانطباعيون .

وعليه سوف نستنتج هذه القاعدة ، كل لون نضعفه أي أن نقلل من إشعاعه بإضافة جزء من اللون الذي يقابله في دائرة الألوان فمثلا إذا أردنا أن نضعف من حدة إشعاع اللون الأصفر نضيف اليه قليلا من اللون البنفسجي فيهدأ ويقرب من الرمادي وهكذا مع الأحمر والأخضر أو البرتقالي والأزرق ... الخ .

تسمى هذه العملية عملية تهدئة القيمة الضوئية للون وجعلها أقرب إلى الرمادية ونشاهد هذه الظاهرة في الطبيعة فأوراق الأشجار حينما تنمو في الربيع تتكون ألوانا من الأخضر والأصفر النقي وتستمر إلى أن تفقد بريقها عند الخريف فتتحول إلى أخضر رمادي وحينما يقرب فصل الشتاء تظهر عليها بقعارمادية وبنية محمرة ويمكن أن تتحول إلى ألوان رمادية أو بنية قاتمة .

نحن نعلم أن الألبسه حينما تلبس جديدة نُسر بها ونحب ألوانها ولكن حين قدمها تخفت درجاتها اللونية وتصبح قاحلة قريبة من اللون الرمادي . وكذلك حينما نصبغ دُورنا وهي جديدة نحس بجمال صفائها وحينما تقدم هذه الجدران تكلح وتضعف ألوانها فنحتاج الى صبغها مجدداً .

وفي الطبيعة حيث نشاهد المناظر نود أن تكون صافية دون ضباب أو دخان يملأ المشهد فيصبغ علينا جمال ألوانها وحيث تنقشع هذه المعوقات نرى جمالاً أخاذاً وصفاءً لونيا يأسر القلوب .

وحينما ننظر إلى لوحة زيتية يجب أن نشاهدها من على بعد لا يقل ثلاث أضعاف طول اللوحة حتى نحس بانسجام الألوان وتقاربها من بعضها وذلك أفضل بكثير مما نشاهدها وهي قريبة وذلك لوضوح الألوان بشكل بدائي لا يمثل العلاقات الضوئية والتشبع اللوني بشكل أفضل وباندغام متناسق .

وبرهان بسيط على ما ذكرنا ، خذ ألوانك على (الباليت) مع الأبيض أو الأسود وأخلطها خلطاً سريعاً عفوياً وسوف ترى نتائج مذهلة لدرجات لونية جديدة مشعة لم تخطر ببالك . هنا يحسن بنا أن ندرك الأهمية لعملية مزج اللون حيث مزايا متنوعة جديدة تساعدنا على إعطاء العلاقات اللونية التي نريدها ...

وسوف نعرف أن كل ضربة فرشة على اللوحة هي حصيلة لون أو لونين وأكثر تركيباً ممزوجاً ولذا وجب علينا أن نعرف ونطبق كيفية حصر هذه العلاقات المشعة لونياً لنهضم وجودها في المحل اللائق لها (على سطح اللوحة) .

ولذا حينما نقوم بمزج الألوان للرسم بها نحن عادة نقوم بتغيير صبغتها The Hue وتحويل اسمها من لون إلى لون جديد وكذلك نحن في مرحلة التغيير نقوم بتغيير القيمة The value وكذلك التشبع والضوء المشع لها intensity وفي هذه الحالة لا توجد مقاييس معينة حسابية لهذا الغرض بل بالتجربة والرؤية تظهر القيم اللونية

وجمال العلاقات والألوان الجديدة وبالخبرة سوف نحصل على التقارب الذي تريده تدريجياً يوماً بيوم .

وفي الشكل (٦) سوف نوضح مزايا التشبع والاشعاع اللوني وعلاقاته مع بعضه وكيف يبقى تأكيدنا على لون عام معين واختفاء ألوان أخرى وكيفية تكوين هذا التشبع والعلاقات المؤكدة اللونية .

النموذج رقم (٣) لوّنت التفاحة بلون احمر شبه نقى إلى حد كبير (Hue) بينما التفاحة رقم (٢) لونت بلون رمادي محمر أي أن الاشعاع اللوني إذا قورن بالأحمر أصبح غامقاً يميل إلى الرمادي فنقول ٠الاشعاع قد أخذ (يخفت)٠ intensity ولا يزال اللون بعده محمراً .

النموذج (١) فانه لون مزرق بعيداً عن الأصل اللوني ونقول إن إشعاع اللون الأصيل للتفاحة ضعيف أو شبه مفقود . وعليه فالاشعاع اللوني إذا أخذ مركزه بقيم مختلفة وجب أن يكون له علاقة بالأصل أو الطبيعة التي يمثلها لا أن يكون رمزياً وبعيداً .

والشرائط اللونية الثلاثة تعطي كل منها اللون ودرجات الاشعاع وهي الأحمر ودرجاته والأصفر ودرجاته والأزرق ودرجاته وهكذا تمييزاً للتحضير اللوني القابل لاعطاء درجات ضوئية متدرجة ومشعة * .

وأما النموذج (٤) يمثل إشعاعاً خافتاً وبارداً في نفس الوقت لجميع ألوان اللوحة ودرجات الأصفر فيها خافته تنسق مع مجموعة الألوان المحيطة به بينما النموذج (٥) يمثل إشعاعاً قوياً للون الأصفر ومشتقاته بحيث نحسّ بفارق الاضاءة وحرارتها هنا بخلاف اللوحة (ن ٤) . فالمقارنة هنا واضحة بين اللون الخافت ذو الدرجات الباردة في اللوحة (٤) ، ونرى الألوان المشعة الحارة في اللوحة (٥) .

والمقارنة واضحة كنتيجة عملية لما وضعناه من ألوان تاييداً للنظرية المشعة في مضمار الضوء وقيمه الملونة .

١ ــ قيمة الخط واللون .
٢ ــ الخط والسطح وقيمه .
٣ ــ الخط والمنظور وقيمه .
٤ ــ الشكل واللون .

١ ــ قيمة الخط واللون

إننا لا نغالي إذا قلنا لكل خط لون يتميز به وأن تعودنا على الرسم بلون خط غامق على سطح لونه فاتح مثل القماش أو الورق . ولكن نجد النهاية في كثير من الأعمال تتسم بخطوط ملونة لها علاقة بالضوء والقيمة وخاصة في الأعمال الزخرفية والتزيينات على اختلاف أنواعها واللون يجب أن يتآلف مع الخط المحيط به كحدود فاصلة واضحة بين سطح لوني وآخر وهذه الحالة تتميز بالنواحي الجمالية اللونية المساعدة للسطوح المنسقة والموضوعة بأساليب فنية متعددة وهي تقوم بواجبات متعددة وخاصة إذا كانت مساحات الخط واضحة أو واسعة أو مختلفة حسب الأسلوب والغاية المنشأ من أجله ذلك الخط وقيامه بمساعدة لونية واضحة لباقي المساحات المجاوره له .

٢ ــ الخط والسطح وقيمه

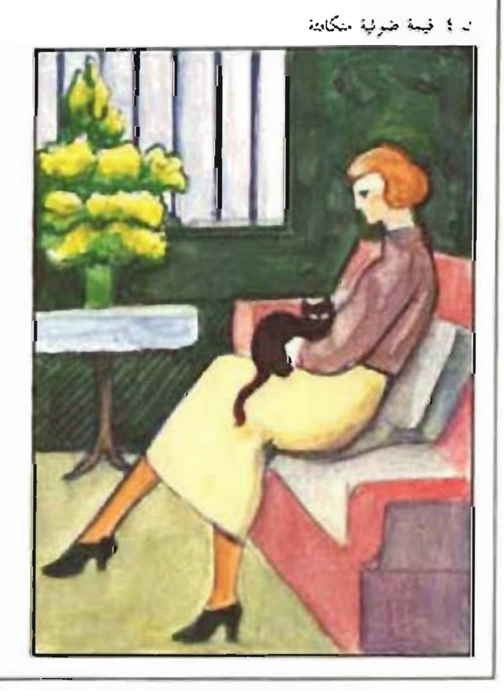
إن الفنان حينما يهتم بالخط كعملية أساسية ينساق حتماً إلى قضايا جمالية حدية للسطوح التي يكونها لونياً

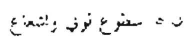
* Famous Artists Course P. 9 vol.8) Pub-by Westport Connecticut U.S.A. 1960 .

شكل (٦) اللون والأشعاع الضوئي وقوة التشبع

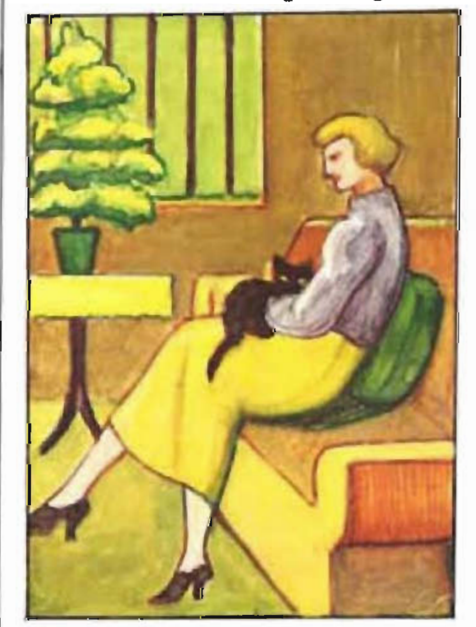
ن ١ ن ٢ ن ٣

ن ٤ قيمة ضوئية متكافئة





ن ٥ سطوع لوني وإشعاع



وهذه السطوح مختلفة الغايات منها ما يكون شكلاً أو مساحة أو بعداً أو سماءً أو هواءً أو بناية ... وهنا تظهر أهمية الخط وعلاقاته بالسطوح المجاورة ومساندته . وهذه السطوح والخطوط لها أبعاد لونية حتمية تنساق وراء التنسيق الضوئي اللوني المناسب أو التنسيق الضوئي المتدرج للونين مثل الأبيض والأسود .

وهنا تتعدد واجبات الخط الضوئية منها :

أ ـ الخط يكوّن حدوداً فاصلة . A - definit lines

ب ـ الخط يكوّن حدوداً منظورية . B - perspective lines

جـ ـ الخط يكوّن حدوداً جمالية متعددة الألوان . C - deferrent kinds of lines

د ـ الخط يكوّن حدوداً للسطوح وهذه السطوح تكوّن أشكالا هندسية أو طبيعية تتوقف على الهدف من رسمها والنوع الذي تمثله .

هـ ـ الخط يكوّن رمزاً فاصلاً للنور والظل واختزالاً لقيمه الضوئية ولذا فيكون هنا وسيلة للتعبير ورمزاً له .

و ـ الخط هنا يتحول رمزاً فاصلاً للأبعاد والمسافات والسطوح والحركة والنسب والقيمة الضوئية والظلية ويمكن له أن يكون مساحة ملونة حسب أبعاده كما وردت في موضوع الخط .

٣ ـ الخط والمنظور وقيمه

وتتحول القيم الخطية إلى أبعاد وسطوح وأشكال مهدفه ذات منظور لوني وبقيم مختلفة ومبين ذلك في الشكل رقم (٧) .

إن تحول الخطوط البنائية عند كل فنان وفي كل فن أمر وارد جداً والخطوط في تكويناتها للأشكال والأجسام تمثل سطوحاً مختلفة القيم بالنسبة لمركزها في المنظور وتكوين الخطوط حسب أبعادها بالنسبة للعين تمثل البعد المنظوري كما نشاهد ذلك في الشكل (٧) النموذج (٣) حيث تظهر الأجسام القريبة والبعيدة بقيمها وحسب أحجامها المفروضة في عالم المنظور والرؤية .

والخطوط أساس في تقييم الأبعاد ، والأبعاد تشكل في حالات خاصة بالمنظور التطبيقي للأجسام وتظهر قريبة أو بعيدة ملونة أو غير ملونة حسب المقتضى الذي تكون من أجله هذه العمليات الفنية .

ولكل جسم قريب من العين أو بعيد عنها له لون وله خطوط إما وهمية مختفية أو ظاهرة حدية توضع حسب الهدف والأسلوب والتعبير والأسس الجمالية أو العلمية المفروضة . وهي تحدد كل المرئيات وألوانها بأسلوب نسبي عند المقتضى .

ولكل فنان أسلوب في رسم الخط وتظهر لنا العوامل أو جزء منها في عمله حيث له وسائل تعبيرية معينة يستهدفها * .

٤ ـ الشكل واللون

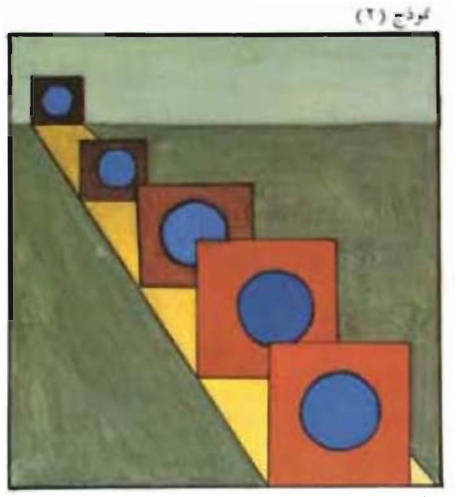
للشكل لون وكل لون درجات وضوء وعكسه ظلام وكل شكل حيث يسقط عليه نور يضيؤه ويكون له ثلاثة عناصر ملونة :

١ ـ لون الشكل المضيء هو انعكاس للنور الساقط عليه مباشرة .

* Design and Expression in the visual arts by John. F.A.TAYLOR (P. 204) Pub. by Dover Inc. New york copy right 1964

شكل (٧)

نموذج (٢)



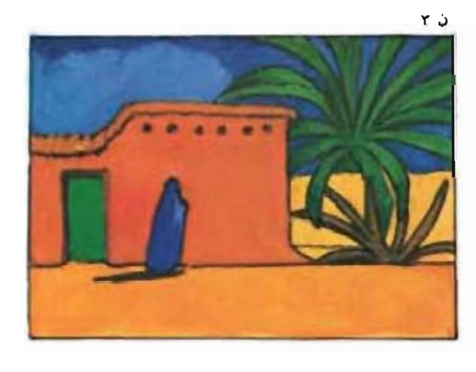
الألوان في حالة المنظور كسطوح متلاشيه
في وسط لوني معين

نموذج (١)

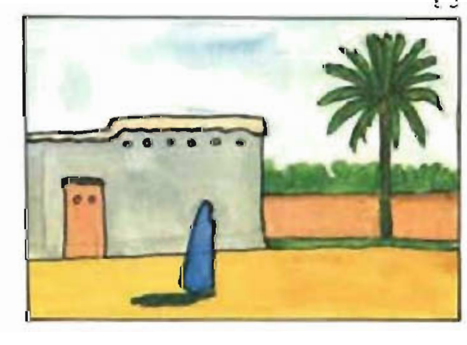


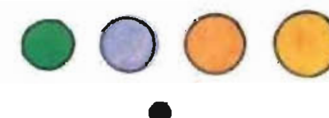
الألوان الصريحة يمكن ان تقوم مقام المنظور اللوني
ولكنها عنيقة وحارة

ن ٣



ن ٤





ن ٣ اختيار الكتل والسطوح ضخم وثقيل مع ثقل اللون

ن ٤ اختيار الكتل متناسق مع السطوح

التوزيع العادي في نموذج (٤) عير التوزيع العنيف في اللون في نموذج (٣)
إن الخط هنا عامل رئيسي في تكوين السطوح وتحديد اللون
مع فقدان الظلال وذلك لاظهار السطوح
اللونية فقط

٢ ـ جزء من سطح الشكل مظلم وله لونه ودرجاته .
٣ ـ والظل الحاصل من الأنارة على الشكل والساقط على الأرض أو غيرها .

ولكل من هذه الظواهر قوانين ودرجات ضوئية .

إن كانت الاضاءة ساقطة على سطح لشكل مضاء وكان لون هذا السطح حاراً (أحمراً مثلا) فسيقابله لوناً في السطح المظلم مكملاً للحار أي وسط بين البارد والحار فإن كان السطح المستنير أحمراً كان السطح المظلل أخضراً أو أخضراً مصفراً . والظل الساقط على الأرض كان لوناً بارداً جداً فيكون أخضراً مزرقاً . (هذا باب الألوان الحارة والباردة في الانارة) وكيفية التلوين المضاد .

أما إذا كان مفتاح الألوان والنور حاراً ووجدنا ألوانا منسجمة فنشكل هنا ألوانا متكاملة . النور الأحمر يتدرج في الظلال البرتقالي وربما الأخضر في الظل الساقط على الأرض . وربما إن كان أصفراً يكون الاظلام برتقالياً والظلال خضراء وهكذا . أي التقابل اللوني في النور والظل في دائرة تحليل الألوان ونتبع أسلوب الانسجام المتكامل في سلم التقارب في دائرة الألوان أو التضاد اللوني المتقابل للون الحار والبارد . أي التضاد contrast .

ولكن لكل شكل معنى ويزداد المعنى في إضافة اللون اليه ويكون بذلك معبراً ورمزاً مقصوداً مصحوباً بهدف فكري أو جمالي أو فلسفي في اخراجه للرؤية وسنبين العلاقة بين الشكل واللون وأهدافهما .

الشكل (٧) هو النموذج الواضح لذلك ونبين أن (ن ١) عبارة عن سطوح مشكلة في ظلال مختلفة تعتمد في سطوحها وتنوينها على الألوان الصريحة في الحار والبارد دون وجود درجات متسلسلة بلا تبدل النوع اللوني واختلاف الاشعاع الواضح القوي يعطينا إدراكاً بالمنظور وظلاله ونوره الواضح . وهي عملية تقديرية فعلية لمعرفة هذا الأسلوب في التلوين وخاصة في الفنون الحديثة .

اما النموذج (٢) يمثل التدرج اللوني في السطوح المختلفة الأبعاد في المنظور ونفسر اللون كالشكل كلما قرب من العين ظهر تشبعه وإشعاعه ووضوح سطحه وحدوده وكلما ابتعد اللون اخذ في التغير إلى القتامة وابتعد عن الأصل وكان رمزاً مقارباً للون الأساسي . أما السطح فيصغر حسب قانون المنظور في الأجسام والألوان . والمحيط بالألوان جو رمادي حيادي بلونين مختلفين السماء رمادي فاتح والأرض رمادي متوسط لجعل الألوان واضحة المعالم قريبة من الشبحية .

النموذج (٣) يمثل درجات لونية منسجمة Harmony في السطوح البسيطة والمضاءة contrast المكونة للمنظر الريفي وهذه الدرجات تمثل قيمة ضوئية مبسطة .

أمّا النموذج (٤) يمثل كتلا لسطوح مبسطة ثقيلة في التكوين واللون العنيف الحاد الذي يختلف إشعاعه القوي الحاد عن النموذج (٣) وهذا مايسمى (الاشعاع العنيف) intensity المتقارب الذي يفسر اللون الساذج إلى حد كبير وبدرجاته الصريحة ومظهرها المنظوري البسيط حسب تشبعها المشع .

ونرى كما في الطبيعة أن التشكيل عملية تنسيق ووحدة بين اللون والشكل وكيفية تنسيق هذه المدلولات لاعطاء معنى مقصود مرئي نستهدف إظهاره لعالم الوجود وهو أمر ليس بالهين .

أما المنظور اللوني يعتمد في هذا المبحث على :

١ ـ درجة الاشعاع اللوني بين السطح القريب والبعيد وانطفاء اللون .

٢ ـ اللون يكون صريحا حينما يختلف في السطح عن لون آخر فيعطي معنى للسطوح المتلاشية كما في (ن ١٠) الشكل (٧) .

١ ـ التدرج اللوني من الساطع الفاتح إلى البعيد القاتم المربوط بالظلال كما مرَّ سابقاً مع فارق في تغيير اللون من صفاء رؤية تشبعه على القرب وتغير لونه وقربه من القتامة كلما ابتعد أو قَرُبَ من الرمادية ممتزجاً بالزرقة التي لها علاقة بالجو المحيط حيث التلاشي الضوئي وضعف القيمة اللونية للأجسام .

٢ ـ واللون يتوقف تشبعه على حدّة الألوان التي نريد امزاجها وحدة قوتها لهدف التعبير لمضمون معين .

والألوان تعتمد قوة حدتها وضعف إشعاعها على الهدف الذي يساعدنا على تكوين المضمون أو التصميم وكيفية التعبير بهذه الدرجات المختلفة لأجل التركيز على الرؤية الواضحة . إن كانت ضوءاً بدرجة معينة أو ضوءاً يمثل سطوعاً معيناً .

ولا ننسى الدرجات اللونية المختلفة للصبغة الواحدة حيث تقوم هذه الفوارق محل المنظور اللوني في المجسمات في بُعدها وقُربها وقوة تأثيرها على العمل كهدف ومضمون ومعنى واضحاً للضوء المتميز عما يحيط به من ألوان أخرى ربما أشد أو أضعف قتامة .

هذه العوامل تساعد كثيراً على هضم عملية المنظور المتصل بألوان المجسمات حسب بعدها وقربها من المشاهد أو مركزها في تنظيم العملية التصويرية داخل بناء اللوحة .

المبحث الخامس
إستعمالات القيمة ومجالاتها تشكيلياً

١ ــ اللـــون .
٢ ــ الاسود والابيض قيمة ضوئية متميزة المفعول وعلاقته بالمساحة والخط .

١ ــ اللـــون

القيمة الضوئية الملونة ذات أهمية كبيرة في تحقيق أهداف متعددة التشكيل وهي التي تبرز مميزات مختلفة للفن وبأهداف وأفكار متغايرة ولكنها بقصد رؤية يتوصل اليها الفنان مجسماً تلك الأفكار (مهما كان نوعها التشكيلي) وسوف نبين العوامل والأهداف فيما يلي :

آ ــ الوحدة لعناصر مختلفة في تحقيق السيطرة (السيادة) لغايات الموضوع الرئيسي عن طريق الرؤية والوظيفة (كما في العمارة) .

ب ــ إيجاد الحلول الكافية في التكوين لخلق الحركة الدرامية والديناميكية والمستقرة في تشكيل الوحدة العامة للوحة أو الفن التشكيلي عامة أو النحتي والفخاري .

جـ ــ إيجاد الدرجات الضوئية المختلفة للايحاء بالعمق الفراغي داخل اللوحة وللأجسام التي تلعب دوراً رئيسياً وموضوعياً من الناحية المنظورية والضوئية واللونية . والتجميع المركز الضوئي واللوني للأهداف الرئيسية المحققة أحساساً مجسداً ومساعداً مساعدة أساسية لهدف الموضوع من ناحية الرؤية . وتحقيق التوازن الضوئي واللوني بين مجموعات الكتل والعناصر والعلاقات وتجميعها لجعل الوحدة في كل عمل فني ذو غايات ومضامين مختلفة عن بعضها * .

وسنبين هذه النقاط بشيء من الايضاح :

آ ــ الوحدة والسيطرة في العمل الفني لتحقيق غاية عظمى للموضوع الرئيسي

نقصد هنا تسليط قوة معينة من الضوء على الشكل أو الموضوع الأساسي في اللوحة وذلك بابراز ألوانه وضوئه دون الأشكال الأخرى المكملة للوحة للفت النظر إليه وأهميته في مجموعة تختلف عنه من حيث المركز والضوء واللون وذلك لنحقق الأهمية في تكوينه الضوئي والخطي بحيث يتميز عما يحيطه من عناصر تعتبر بالمرتبة الثانية . إن هذا العمل الفني يجعل الهدف المطلوب بمركز السيطرة والسيادة الأساسية نتيجة لما تراه العين حسب القيم وقوانينها التي بيناها هنا والتي كانت هدفاً .

وقد يكون العكس تماماً بأن يكون توزيع الضوء على سطح اللوحة ناصعاً جداً ومشعاً جداً ماعدا الشكل الرئيسي المراد جعله بمرتبة الهيمنه والسيطرة ليكون اللون والضوء بدرجة أكبر وثقل أعمق مما يميز العنصر المسيطر والغامق نسبياً عن باقي اللوحة . وهذه الحالة التي نسميها بالسيطرة المستقلة .

---

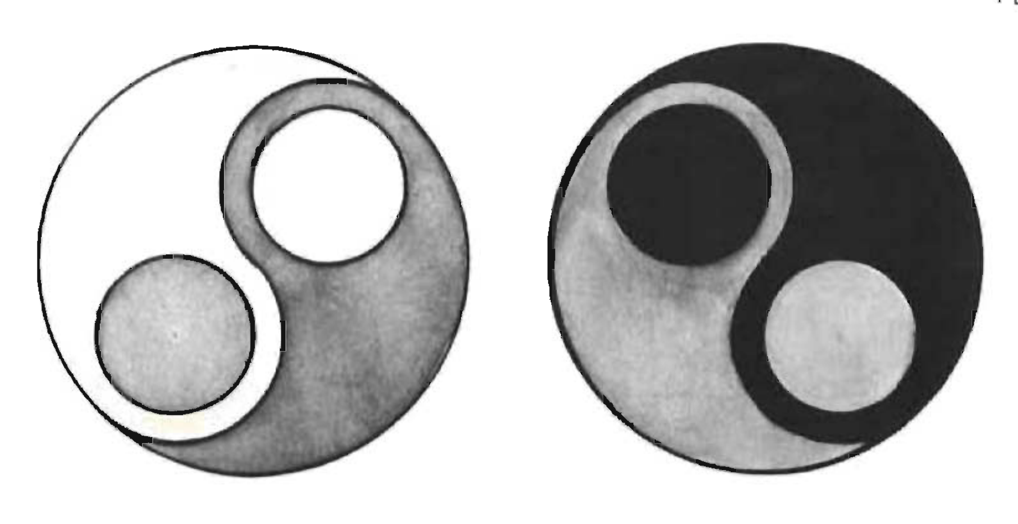
* Design And Expression in the visual arts by John F.Taylor P. 183. 186. 187
Pub. by Dover Publication Inc. New york U.S.A. (1964 copy right)

شكل (٨) ظلال متفاوتة للقيمة الضوئية بدرجات اللون الحيادي (الأبيض والأسود)



ن ١

ن ٢



ونحن لا نهمل موضوع السيطرة وما لأهميتها والعوامل المساعدة وخاصة في تكوينها وقد بينا ذلك في مباحث أخرى .

ب ـ تكوين وخلق الحلول الأدبية والدرامية والمأساوية والمستقرة والتأملية والثورية والرومانسية عن طريق السيطرة على الاضاءة اللونية .

إن هذا الانسان المسمى الفنان هو محور الطبيعة المفكر والمبدع والمكوّن والمنشىء والمحرك لكل القيم الحضارية المتعلقة بالفن الجمالي . وعوامل الضوء واللون تلعب دوراً أساسياً في تكوين طبيعة العمل الفني وفوق المتطلبات المذكورة فانها أساس يلعب دوراً فعالاً في إعطاء النمط الأسلوبي والتفكيري وتوجية الرؤية ليكون الصلة بين إرادة الفنان والمشاهد الذي يتلقى ذلك العمل .

والعوامل المذكورة هنا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعواطف الداخلية والخارجية منها المعطلة والمستمرة وسوف نذكر هنا المزايا التي يمكن أن يحققها الضوء عاطفياً في مضمار الحركة الحياتية للانسان (الدراما) مثلاً ومنها الموت والحياة والخلود والآخرة ...

ـ الألوان الغامقة وأضوائها ودرجاتها تمثل على الغالب الحزن والحسرة والتشاؤم واليأس وسوء المصير وبعثرة الحياة دون هدف .

ـ والضوء اللوني الفاتح يمثل بصورة عامة حياة اللهو واللعب والسعادة والفرح والخفة والرقص والبهجة والخير والأمل .

ـ الألوان والضوء الرمادي بإختلاف درجاته المتوسطة والقاتمة تمثل الجدّ والوقار والاتزان وبُعد النظر وهذه الدرجات اللونية نراها تستخدم في ألبسة المسؤولين والحياة العامة الجدية كرجال الدين ورجال الدولة والاشخاص الذين عبروا سن الأربعين والمعلمين ورجال الجامعات ورجال القانون .

ـ والدرجات الضوئية المتناقضة الألوان لكل منها تعبير .

الألوان ذات الاضاءة الحارة تضفي على الفن ابداعاً للشعور بالدفء والسخونة وخاصة في فصل الشتاء نرى كل شيء يتغير لونه عند الانسان ويكون ذو اشعاع دافىء ميال إلى الألوان الحمراء والصفراء الثقيلة (البرتقالي) ومشتقاتها ومنها البنية وكذلك في داخل المطاعم والحانات والفنادق والغرف وما إليها .

كما أن هذه الألوان تكون سائدة في بنايات البلاد الباردة أو المعتدلة نسبياً .

أما الألوان الباردة فتمثل التأمل والتألق العالي في الملبس والمسكن والحياة في البلاد الحارة حيث تعطي الشعور بالبرودة وهذه الأحاسيس معاكسة للمناخ الحار المحيط بنا وخاصة في فصل الصيف .

ـ أما الألوان الباردة الزرقاء وهي التي تميل إلى الطبيعة والاشجار والحقول والمياه والجبال المكسوة بالثلوج تعطي الشعور بالتأمل والتفاؤل وراحة الأعصاب والهدوء واستقرار الحياة والأخذ بها .

ـ الألوان الحمراء الحارة توحي بالخطر والوهج ودرجاته والمغامرة العاطفية والمغامرات الخطرة منها الحربية العسكرية والانفلات من قيود القوانين وطبيعة نواميسها .

ـ إن توزيع مناطق عديدة بألوان عديدة في اللوحة تقوم بمساندة التعبير الروحي والعاطفي المتماسك والمتحرك تحركاً ديناميكياً والانتقال من حالة عزلة اللون إلى حالة ربطه بجمل وكلمات ناطقة فيما بينها ضوئياً لتقوم

برسالة الكلام المطلوب منها تحقيقه في العمل الفني تصويرياً .

ــ ويمكن للضوء المختلف أن يوحد بين أفكار مختلفة ويدفع بها في حالة من العنف المرتبط باللاوعي الانساني ويسوقه شيئاً فشيئاً إلى الثورة أو الاحتجاج أو الالغاء . كما نشاهد ذلك في أعمال «دي‌لاكروا» في ثورة ١٤ تموز والهجوم على الباستيل . ومنها نماذج كثيرة مختلفة لكثير من الفنانين قديماً وحديثاً .

جـ ـ الدرجات المختلفة (أو الطبقات الضونية) تعطي الاحساس بالعمق المنظوري ضمن فراغ اللوحة أو التوسع فيه .

الضوء المتدرج كما شرحناه سابقاً في الشكل ٧ (ن ٢ و ن ١) يعطي لنا الاحساس بالضوء ودرجاته ويلعب دوراً متماسكاً في اظهار الأجسام البعيدة والقريبة ويدلل لنا على العمق الثالث في الفراغ أو سطح اللوحة .

وهذه الغاية بحد ذاتها إحدى وسائل التنبيه للضوء والقيمة في خلق حياة وحركة وأبعاد للأشكال والأجسام والفراغات المختلفة في تكوين الفن . والتركيز الضوئي كما أسلفنا له هندسة معينة ولغايات معينة يؤلفها الفنان لاضاءة العنصر الأساسي وتسخير طاقة الضوء واللون لهذا الغرض .

أما الدرجات الضوئية فلها ثلاثة عناصر منها :

١ ـ الضوء الأساسي Key of light .

٢ ـ الضوء العالي High key .

٣ ـ الضوء الواطي Low key .

ولكل من هذه الأنواع تأثيرات وأسس سوف نشرحها في حقل الأبيض والأسود من القيمة الضوئية .

واللون له أسس في الاضاءة وغالب الأحيان نهمل قيمته لعدة أسباب منها عدم تقدير الحساسية للمساقط الضوئية وخاصة قوة الضوء في البلاد المشرقة والحارة ولكن ذلك لا يجعلنا نتجاوز أهميته العظمى في الرسم والتصوير الزيتي والعمارة والخزفيات وكذلك في فن إضاءة المسرح والسينما والاخراج التلفزيوني والتصوير الفوتغرافي الملون والاعتيادي .

إن الفنون التشكيلية لها منزعين أحدهما ثابت التشكيل والثاني شبه مختفي وهما الصوت والزمن ولكل منهما تأثير على تكوين أعمالنا الفنية وخاصة الضوئية ، ضعف الضوء يعطينا الشعور بالسكون وعدم الاضطراب الصوتي وكذلك الزمن في أوقات النهار يعين بواسطة التوزيع الضوئي للعمل الفني وخاصة (الرسم والتصوير) ودرجاتها .

نشرح هنا درجات الضوء وأبعاده :

١ ـ الضوء الملون اللامع

وهو الضوء الحاد الصادر عن مواد معدنية أو زجاجية ملونة مقابلة للشمس أو أي مصدر ضوئي آخر وهي تعتبر تألقات لونية غير اعتيادية بل ونادرة وفي حالات معينة لمواجهة أشعة الشمس .

٢ ـ التشبع أو الانعكاس الضوئي للون

إن لكل لون درجة إنعكاس ضوئية وهي التي ترسل إلى العين للاحساس بها ذات مقومات تعتمد على

الذبذبات والموجات اللونية ومن هنا نقدر الدرجة الضوئية وقيمها اللونية إن كانت مضيئة أم مظلمة أم متوسطة الاقتام وهذه الحالة نراها في الشكل (٨) وبمختلف الدرجات والتشبعات الضوئية ويمكن الأخذ بها لمعرفة الاساليب الضوئية المكونة من الدرجات اللونية الحيادية (الأبيض والأسود) واعطاء مختلف القيم لها .

٣ ـ التلوين الضوئي الصناعي للمسرح ودرجات قيمته اللونية والضوئية

نقصد الصفة الغالبة لمصدر الضوء الصناعي المسلط على مساحة أو أجسام أو اشكال متحركة كما في حلبة المسرح . الصفة الغالبة للون المسلط كالأحمر أو الأخضر أو الأزرق مثلاً تضفي على الجو والاشخاص العاملين على المسرح نفس الألوان التي يتلقونها من مصادرها والتي تقع على أجسامهم ، وهذه العملية تسمى عملية (التلوين) .

والعملية ليست بالسهولة التي نعتقدها ، فإن كان الضوء المسلط على مساحات أو أسطح يجب أن نعرف هذه المساحات ستعكس ألوانها . وسوف لا تستجيب كثيراً إلى اللون الأساسي المسلط عليها ولكن سوف يتركب من جراء التسليط لمصدر الضوء ولون الجسم لوناً ثالثاً وسطاً بين بين . فمثلا إذا سلطنا لوناً وضوءاً أحمراً على سطح أصفر كان الناتج هو البرتقالي والدرجات تختلف بقوة القيمة الضوئية المسلطة واللون المنعكس من السطح .

أما إذا كان اللون المسلط في المسرح على أجسام رمادية الألوان أي حيادية سوف تنعكس بدرجات متفاوته بين القاتم والفاتح المقارب للأصل الضوئي الساقط عليها *.

ونجد كل لون إذا جاور لوناً آخر كان ذو درجة لونية معينة بحكم تجاوره وهذا التآلق يعتبر أساساً من أسس القيمة الضوئية نحتاج إلى معرفته في كل عمل تشكيلي أو مسرحي أو تكويني له علاقة بأمور الضوء كما سنا .

ومشكلة تلوين الفراغ والسطوح والمجسمات بأضواء ساقطة عليها تعطي تبدلاً في ألوان الأجسام الأساسية كما يحصل في السينما والمسرح وتعطي تبدلاً جديداً في اللون ودرجاته تختلف عن أصل الأجسام الملونة .

وهذه العملية تدخل في كثير من الحياة العامة الليلية للاضاءة المزينة للنصب التذكارية في الميادين والمتاحف والآثار أو الزينات في أيام الأعياد والمناسبات وفي الملاهي حيث يقوم المخرج بتوزيع ألوان صريحة قوية مسلطة على الفراغ الذي يجلس في داخله الزبائن والمشاهدين حيث تكون جواً ملوناً خاصاً غير متوفر في الطبيعة الخارجية .

وهذه الألوان لها فعل السحر في المدن الكبيرة المضاءة ليلاً وهذا النوع من التأثير له قوة أخاذة على الفنان حين يقوم بتوزيع ضوء ملون في عمل مشابه أو مستقى من هذه المشاهدات والأفكار .

٢ ـ الأبيض والأسود قيمة ضوئية متميزة المفعول وعلاقته بالمساحة والخط

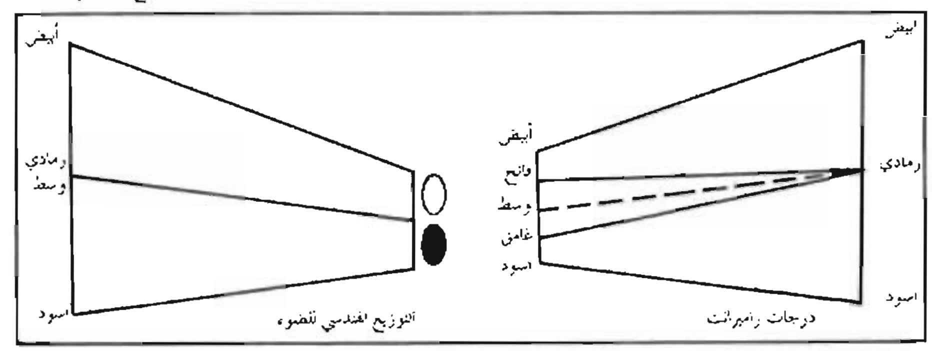
من المسلم به علمياً أن اللون الأبيض والأسود هما لونان ثلاثيان محايدان ويسميان بالاصطلاح التالي : (Achromatic series colours) وسنتكلم عن مفهوم هذه الألوان الحيادية Nutral .

* أسس التصميم تأليف روبرت جيلام سكوت ترجمة الدكتور عبدالباقي محمد ابراهيم ومحمد محمد يوسف ص ١٧٩ – الناشر دار النهضة للطبع والنشر ـ مصر ـ ١٩٦٨ حساب مؤسسة فرانكلين .

شكل (٩) التوزيع الضوئي للقيمة بالابيض والاسود ودرجاتهما

ن ٢

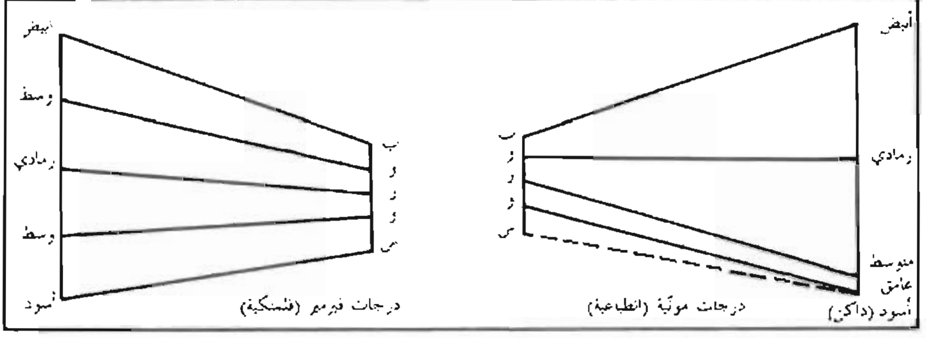
ن ١ التوزيع الضوئي للقيمة

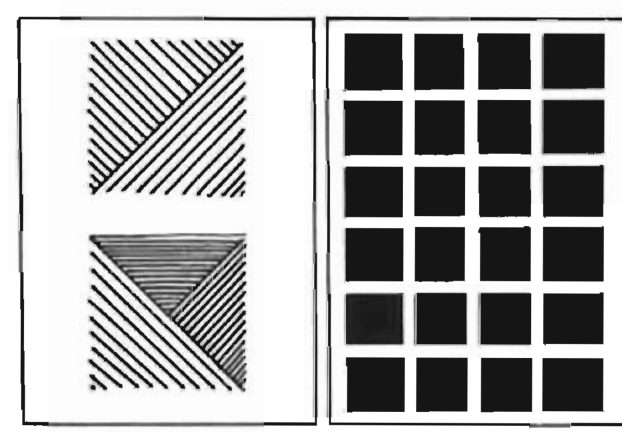


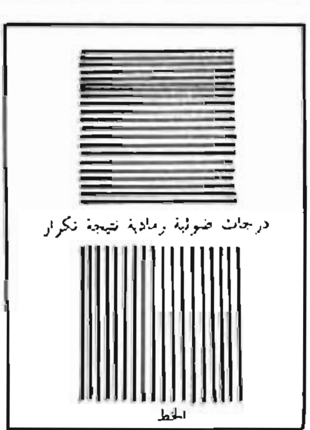
ن ٣



ن ٤





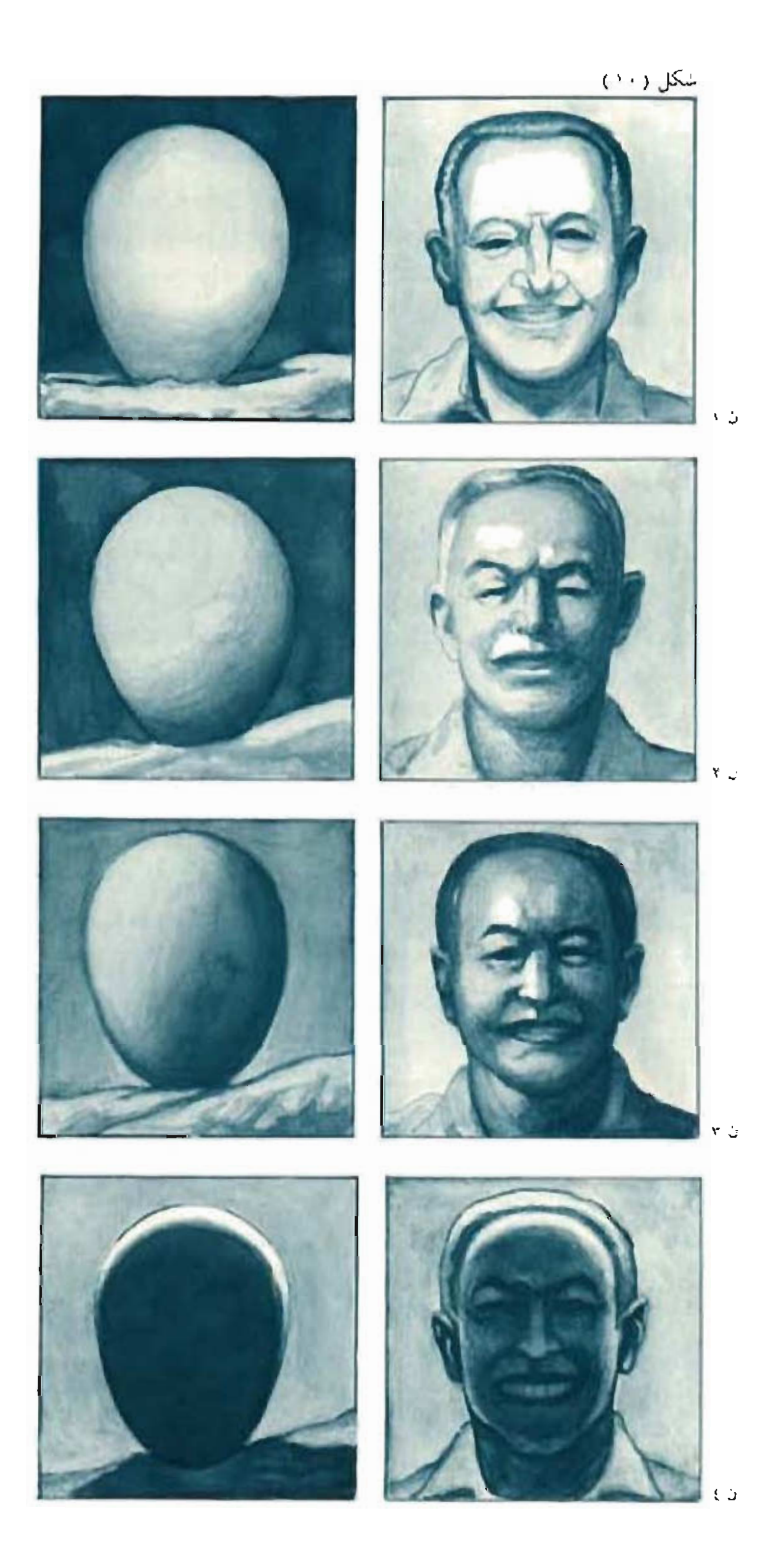


ن ٧

ن ٦

ن ٥

شكل (١٠)



مفهوم الضوء والظل shade and light والأسود والأبيض Dark and light هما أمران مختلفان تماماً من الناحية الضوئية وسبق أن بينا مفهوم الاظلام هو عكس الضوء الساقط على الجسم بينا الظل سقوط الاظلام على الأرض أو الجسم الخارج عن الجسم الحقيقي الساقط عليه الضوء وهذا أمر واضح في الليل والنهار والظلال التي تقع على القمر من جراء سقوط أشعة الشمس على الأرض . ونفس القانون ينطبق على الأجسام تماماً .

وتستعمل كلمة الضوء والظلال باللغة الايطالية chiaroscuro وهو إصطلاح عالمي عند كثير من الشعوب الأوربية يأخذون به . ويتبادر إلى الذهن من الناحية التصويرية أو الرسم انه الدرجات الضوئية باللون الأبيض والأسود كما هو مبين في الشكل (٨) وبمختلف درجاته التي تساعد على إضاءة أي شكل أو جسم كما يحدث في عملية التصوير الفوتغرافي باللون الواحد ودرجاته فقط .

ونحن نعلم أن الألوان الحيادية هي ألوان لها ظلال متدرجة من الأبيض إلى الأسود وبنسب متفاوته كما في الشكل (٩) نموذج (٣) حيث نشاهد (٩ درجات ضوئية حيادية) وهذه الدرجات هي التعبير السليم للقيمة الضوئية المعوضة (للون) وإذن فالضوء الأبيض والأسود هو ضوء رمزي للدرجات المختلفة للقيمة تساعد على اختزال كثير من تعقيدات الألوان ودرجاتها ومقاديرها الحسابية والفنية .

ولها مقومات عديدة وغايات كثيرة حيث تدخل في كثير من أعمالنا التشكيلية في الرسم بالأسود والأبيض (التخطيط ودرجاته وبمختلف مواده) وكذلك الخرائط ووسائل الايضاح والفوتغراف والألبسه ...الخ .

كل ذلك يعطينا فكرة واضحة عن فاعليتها التكوينية والذهنية التقديرية للون والخط وكثير من الأمم تستعمل الخط كقيمة ضوئية حادة وفاصلة أيضاً بين سطح وسطح وإذا تجمعت هذه الخطوط بدرجات معينة أصبح لها قيمة ضوئية حيادية (رمادية) معينة كما نرى ذلك في الشكل (٩) نموذج (٥ و ٧) .

أما النموذج (٦) يمثل مساحات سوداء وفواصل بيضاء وحينما ننظر إلى الفواصل البيضاء بتكون بين كل أربعة مربعات فواصل رمادية على هيئة دوائر شفافة متحركة (مزغللة) هذه الفواصل لها تأثير ضوئي متلاحق من جراء بقع المربع السوداء المحيطة بها حيث تغير من قيمة الأبيض الضوئي إلى درجات أغمق مما نتوقع . ولكنها من نفس الألوان الحيادية .

والأمر الذي لا نعجب به أننا نستعمل قلم الرصاص وهو مادة سوداء مؤشرة على سطح أبيض للكتابة (أي، مايمثل الظل على سطح منور) لتسجيل ما نروم تسجيلة كتابة . وهذه الدرجات لها نفس المعاني التي ذكرناها في موضوع اللون من حركة ودراما وعواطف وحزن وألم وفرح ...الخ . وهي تقوم بالواجب تماماً كما نلاحظ ذلك في السينما الغير ملونة لتعوض عن الألوان تماماً وسابقاً كانت السينما تستخدم الأفلام البيضاء والسوداء قبل اكتشاف الأفلام الملونة .

ونحن نعرف من الناحية الفنية أن اللون الغامق عامل أساسي في التخطيط الضوئي للرسم وهو اللون الذي يهيء الأفكار وفي التخطيطات الأولية للانشاء والحركة وحتى النسب الجسمية والدراسة عن الموديل وضوئه والأشخاص ومختلف الهيآت التي تكفل عملاً أسلم من ناحية دراسة الاضاءة والسطوح الساقطة عليها ودرجاتها وعلاقاتها مع بعضها وتعبيراتها المختلفة المقصودة من عملنا .

وسنبسط الشكلين (٨ و ٩) في درجات الأبيض والأسود ومدى ما تنطبق على ماقلناه آنفا .*

* Design and Expression in the visual arts by John F.A. Taylor P. 182 Figure 68, 67. P. 205. Figure 74, 75

الشكل (٩) يحتوي على النموذج (١) ذو تسعة مربعات لدرجات رمادية مختلفة من الأبيض إلى الأسود تتخلل تسعة منها دوائر مختلفة الدرجات نسبة إلى درجات الضوء الرمادي المحيط بها وإذا أمعنا التدقيق فيها وجدنا الفوارق الواضحة في القيم الضوئية المشعة من جراء ذلك ومدى اختلاف بعضها عن بعض وترى هكذا في التركيب أما الدوائر في النموذج (٢) فهي تبين لنا الحركة المستمرة اللولبية في تقسيم الدائرة إلى قسمين متغايرين في الضوء وفي كل قسم دائرة صغيرة مغايرة في التضاد contrast الضوئي للمحيط بها مما يجعل سهولة في تمييز القيمة الضوئية .

هذا التركيب البدائي للضوء هو أحد الأسس للتكوين الفني للضوء بالأبيض والأسود وله علاقة كبيرة في الألوان وصحة درجات تكوينها .

الشكل (٩) وفيه سبعة نماذج قسم مشتقة من تقسيمات ودرجات الاضاءة عند كبار الفنانين الأوربيين وكيفية معالجة الدرجات الضوئية العامة في أعمالهم . تعتبر النموذج (١) على اليسار القاعدة العلمية والتطبيقية المتفق عليها لونياً بتقسيم النور والظلام وبهذه الدرجات الشائعة اكاديمياً . فيقسم الضوء الرمادي إلى أبيض وأسود ووسط وهذا الأسلوب في التوزيع أقرب منه إلى الهندسة الرياضية والمساحة والنموذج (٢) يمثل التوزيع في أغلب أعمال رامبرانت الهولندي ومعقدة أكثر ولها تسلسلها في سلم درجات الضوء أما النموذج (٣) يبين الدرجات الضوئية التسعة وكيفية تسلسلها وتسميتها وتنطبق على أعمال رامبرانت وفرمير الفلمنكي (بلجيكا الآن) وموني الانطباعي (المدرسة الفرنسية المعاصرة) وهي واضحة الاختلاف ولكن جذورها الأساسية لا تختلف عن النموذج (٣) .

أما النموذج (٥ ، ٧) تطبيق لتكوين خطي في احتلال سطح أو مساحة معينة ومن خلال هذا التكرار والتجاور للخط تحصل عندنا طبقة ضوئية رمادية معينة والنموذج (٦) هو عامل هندسي في توزيع مساحة داكنة مع فواصل بيضاء تؤدي حالة خاصة عند الرؤية وهي تقارب اللونين من بعضهما واندماجهما بالقيمة الضوئية .

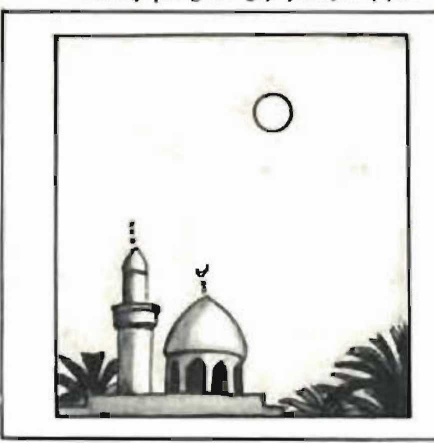
هذه النماذج تعطي لنا فكرة عن مدى استعمالات اللون الرمادي في مختلف الأحقاب والعصور قديماً وحديثاً وهو مفهوم علمي أكاديمي تحليلي للقيمة الضوئية ويمكن أن يطبقه كل منا متى شاء وعلى أي موضوع كان .

شكل (١٠) الأبعاد

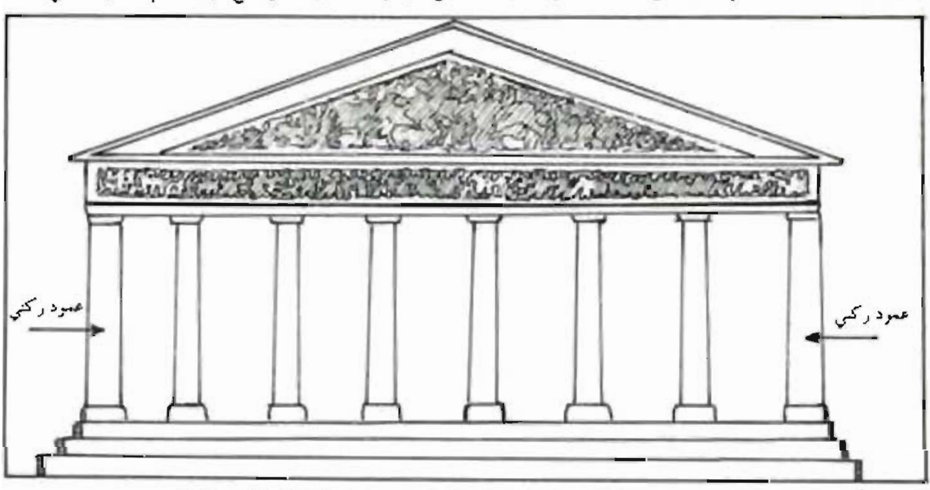
ت (١) ظاهرة كبر قرص الشمس عند الأفق

ت (٢) ظاهرة صغر قرص الشمس العالي في السماء

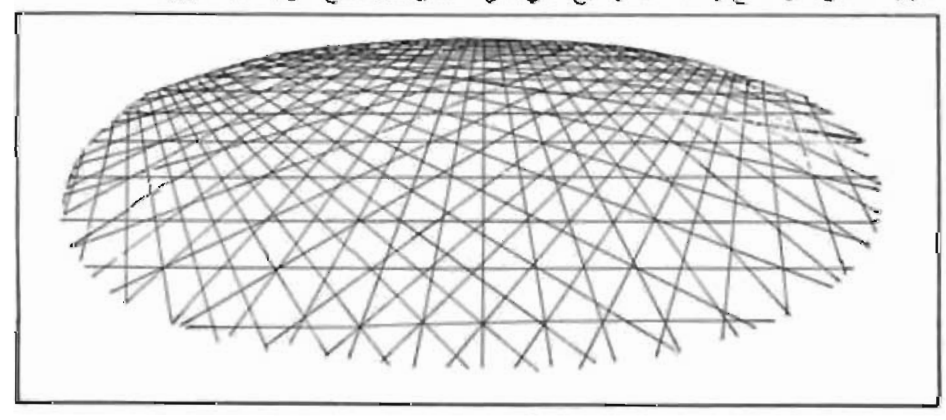




ت (٣) أركان جانبية تختلف في قطرها عن الأعمدة الأخرى لتقوية البناء من جهة ولكنها تظهر متساوية مع أترابها تحكم الحاجز الداخلي



ت (٤) الأحساس بعمق السطح أو البعد الثالث والنسيج الخطي يعطي الأحساس بعمق السطح المائل والتحدبر المنظوري



المبْحَثُ السادس

أنواع الإضاءة

١ ـ الاضاءة وانواعها وكيفية استعمالاتها فنياً .
٢ ـ الاضاءة الساطعة والخافتة .
٣ ـ الاضاءة الليلية الداكنة ودرجاتها .
٤ ـ الاضاءة الاعتيادية .
٥ ـ رمزية الاضاءة من الناحية الفنية ومدلولها وعلاقتها برؤية القيمة .

١ ـ الاضاءة وأنواعها وكيفية استعمالاتها فنياً

إن أنواع الاضاءة وإنطباعاتها البصرية ودرجات ضوئها وتصنيفها بقيم مختلفة أمر له من الأهمية في الرسم والتلوين والتكوين الانشائي حد كبير مما يجعلنا نرى الطبيعة ومظاهرها في حقيقة معينة وتؤثر فينا تأثيراً نفسياً .

مرة أخرى نشاهد الحقيقة وهماً ويؤثر ذلك فينا تأثيراً نفسياً ومرات وهمياً ومرات أخرى يخلق القلق الفني في الرؤية الذي يجعلنا نحتار . إن هذه الظواهر تعتمد على نوع الانطباعات البصرية التي تساعدنا فيها العين كعامل أساسي والضوء كعامل طبيعي (وله مقومات مختلفة) بالنسبة إلى ساعات النهار والليل أو بالنسبة للأضواء الكهربائية والصناعية على مختلف مدارجها .

وسنبين العوامل المساعدة على الرؤية والابصار إستناداً للاضاءة ونوعيتها ومدى تأثيرها الحسي في العين ومانصنعه لنا من قيم ضوئية ولونية تساعدنا على العمل الفني واخراجه بموجب ارادتنا وخاضعاً للغاية التي قمنا بها :

آ ـ ميكانيكية الرؤية للضوء .
ب ـ رؤية الأبعاد .
جـ ـ رؤية النصوع أو شدة الضوء .
د ـ الاختلافات والانبعاجات في الرؤية .
هـ ـ الخداع البصري .

أ ـ ميكانيكية الرؤية للضوء

الاحساس بالرؤية هي العملية التي نعين بواسطتها صورة ما عن طريق جهاز العين ونعين معالمها ولونها

* ماتجده في هذا المبحث هو الخلاصة التطبيقية لأنواع مختلفة من الأضاءة الطبيعية والفنية الساطعة والمبتكرة التي نضعها في توزيعات أعمالنا الفنية حيث الضوء يلعب الدور الأساسي في إظهار معالم الأشكال أو الساقات أو الفراغ والضوء الذي يأتي من الطبيعة له قوانين ومقادير يخترق بها الأجواء المختلفة في جونا وشوارعنا ودورنا ومؤسساتنا ويسقط على الأجسام بمقادير ومعايير متباينة حيث يأخذ منها الجسم أو المادة القدر الكافي حيث نرى ذلك الجسم بالشكل المخلوق طبيعياً مع لونه وبعده عنا .

أما المقادير الفنية نحن نصوغها كعمل نقوم به لغرض جو من الضوء المجسم يساعدنا على مضاهاة الطبيعة من جهة أو خلق جو يتصل بالأجسام ورؤيتها من جهة أخرى ، كل ذلك تضمينا للفكرة السائدة في اللوحة . كما هي الحال لأعطاء مسحة الدراما أو المأساة أو الرومانسية . وهذه المسح الفكرية والفلسفية مربوطة ربطاً محكماً في صياغة القيمة الضوئية خلال اللوحة وكيفية سقوطها على الأجسام وتجمعها وموازنتها وعلاقاتها وألوانها . كل تلك تساعدنا على بناء العملية الفنية بأسلوب متين . المؤلف

وتركيبها وأبعادها بواسطة الضوء المنعكس إلينا والذي يخترق العين قادماً من الأجسام التي أمامنا وما يحيط بها .

إن مساحات وحجوم هذه الكتل والأشياء تمثل التكوين والتركيب الفيزيائي طبيعيا والقائم في تشكيلها . وهنا يبرز دور العقل (الدماغ كجهاز عصبي) بجاهد قدر استطاعته ليترجم ما أرسلته العين من أضواء الكتل والأشياء ليكون صورة واقعية للتشكيلات المرئية *.

إنّ العقل ينظم ويوحد ما التبس من تفاسير للتأثيرات الضوئية حتى تشكل صورة محددة واضحة . مثلا ، الضوء هو الذي يجعل كل شيء يرى وهو يسبب إحساسنا بالمادة عن طريق العين (كجهاز وسيط) ومايرسله لنا من أشعة .

ب ـ رؤيـة الابعــاد

والأشعة الضوئية ليس لها نظام خاص بها - بل نحن الذين نختار وننظم هذه الأشعة في ذهننا لنكون لأنفسنا صورة واقعة عن العالم الخارجي المحيط بنا مساعدة لنعمل الفيزيولوجي للعين .

إن عملية إدراك الرؤية ليست بالعملية السهلة بل قد استنزفت مدة تدريب طويلة من العمر حتى قدرنا أن نرى بوضوح وإدراك الطفل بعقله البصرى غيره عند البالغ .

كما نثبت هنا الرؤية السليمة (وكيف نرى) ، عند الفنان تختلف في صحتها وهدفها ومغزاها وفعلها وتطبيقها الفعلي فنياً عن الانسان العادي وعينه الغير مدربة ، ولذا فعملية تدريب عين الفنان على رؤية الأشياء التي حواليه لتحويل هذه الرؤية إلى تكوين العمل الفني ليست بالأمر السهل وهذا ما يجعلنا أن ندرس هذه الظاهرة بشكل مفصل حتى نتعرف على صحتها .

فالاحساس باللون والضوء الصادر عنه يختلف بين شخص وآخر ومثال ذلك بعض الأشخاص يرى (الألوان الزرقاء والخضراء) منهم من يرى الأزرق مائلا إلى الأخضرار أو منهم من يرى الأخضر مائلا إلى الزرقة القوية . ومثال آخر على ميكانيكية تعود العين . لو كنا في صحراء مقفره لا وجود للحياة فيها فهل نجد الألوان بها واضحة ؟ أو هل نتعرف على الفوارق بين المواد والمجسمات الموجودة بها بوضوح ؟ .

جـ ـ رؤية النصوع أو شدة الضوء

علماء الفيزياء يجاوبون ، وجود اللون قائم مهما كان نوع درجاته واشباعه وضوئه .

بينما غالبية علماء الحياة وعلماء النفس يقولون أن هذه الصحراء النائية لا صوت ولا لون فيها بل فيها شتات من الموجات الضوئية اللونية المشتته المتداخله حيث لا تسعف الرأي على تمييز الرؤية والدرجات الضوئية أو حتى لو كانت فيها حيوانات لما سمعنا لها أصواتاً .

فيدخل هنا عامل الاحساس الانساني لاستيعاب الألوان وهذه الأصوات والتعود عليها وفرزها وتقوم طبيعة الرؤية بطريقة التعود عليها وفرزها وتقوم طبيعة الرؤية بطريقة التعود على ترجمتها شيئا فشيئا لتقبلها وإعطائها الشكل النهائي المناسب . وفي هذه الحالة يوجد إحساس ذاتي داخلي ينظمه الانسان كطاقة لاستخدامها بما يناسب من رؤية تحل له كثيراً من القضايا التي يحتاجها كما ينظم ذلك داخلياً أسلوب الرؤية عند طالب الفن ليتعود على السلوك السليم في إبداء الرؤية المناسبة تقنوياً لعمله الفني الابداعي . فالرؤية ودرجات صحة لونها

* الظواهر البصرية للدكتور حسن عزت احمد الجامعة العربية (بيروت لبنان) ص ٤١ طبع سنة ١٩٧١

وضوئها عبارة عن تنظيم داخلي وتمرين مستمر لاستخدام العين كوسيلة لهذا التعود المستمر كما نتعود على رائحة الطعام وطعمه مثلاً .

فرؤية الشكل والفراغ واللون وإدراك ثبات الهيأة The form مع الحركة عبارة عن تعود مكتسب للعين الخبيرة التي تساعد بسرعة على ترجمة الرؤية السليمة .

(Perception of form, space, distance, constancy, and movement with colour and tune in general)

د ـ الاختلافات والانبعاجات الضوئية

ونسوق المثال التالي :

أجريت عمليات جراحية لبعض الذين ولدوا مكفوفي البصر لمعالجة أبصارهم وحينما نجحت عملياتهم وساعدوهم على التمكن من الابصار عُرضت عليهم بعض الأشياء العادية كالبرتقالة مثلاً ، عجزوا عن معرفتها ووصفها أو معرفة لونها وشكلها عن طريق الرؤية ، وكان لابد لمعرفة شكلها الكروي الاستعانة بحاسة اللمس بأيديهم فاختلط عليهم الأمر فحسبوا المثلث دائرة أو مربع وكان ذلك بالنظر فقط ولكن حينما اتيح لهم لمس زواياه الثلاثة قرروا بأنه المثلث .

إذن العين وحدها لا تكفي للتعود على تقرير الخبرة للرؤية بل تساندها عناصر أخرى من أعضاء الاحساس منها اللمس والصوت وهكذا احتاج هؤلاء إلى وقت طويل للتدريب على صحة رؤية الأشياء .

مثال ذلك مثل إنسان يتعلم ركوب الدراجة ولأول مرة يلاقي صعوبة إلى أن يتمرن فتصبح عادة كل يوم عنده .

إن تمييز الأشياء واختيارها أي أن الفنان يلتفت إلى أشياء دون أشياء أخرى فاللون النقي القوي يلفت النظر وتُسَرّ به العين أكثر من اللون القاتم أو الباهت الكدر . وهذه الخاصية يعرفها مصمموا الاعلانات عدا خاصيتها في جلب الانتباه المركز من مسافات بعيدة .

وفي الهندسة المعمارية الأماكن شديدة الاضاءة تسترعي الانتباه أكثر من الظلمة والعرب يتشاءمون من الظلام ويعتبرونه مأوى لابليس لماذا ؟ لنفس السبب تقريباً . وكذلك سطوع الضوء في المسرح له جاذبيته وأهميته أكثر من الظلام وكذلك في الرسم والتصوير الزيتي .

نستنتج من هذا أن عامل إدراك رؤية الأشياء هو درجة سطوع ضوئها ويأتي بعد هذا عامل الحركة . فالشيء المتحرك يثير الانتباه أكثر من الساكن والمياه المتحركة والنافورات في الميادين العامة تؤثر فينا أكثر من البرك الساكنة وأحواضها وهذه النظرية تشكل قانوناً ثابتاً في فن العمارة وفنون الرؤية (visual arts) .

كما أن حركة الشمس وظلال العمارات والمباني على إختلاف أنواعها ذات مميزات خاصة تؤثر في جمالية الحيّ أو المدينة وكذلك في التصميم المعماري يراعى فيه حركة الانسان وانتقالاته بين مختلف هذه البنايات والعمارات والساحات بحيث تبدو عناصر المبنى في حركة ظاهرية كحركة السيارات في الشوارع العامة حيث تكون مكتظة تعطي لنا معنى خاص بالزحام وكثافة السكان وحيويتهم ونشاطهم الدافق المستمر .

ومن العوامل المهمة الاحساس بالعمق الفراغي أي البعد الثالث (perception of distance) بعد البعدين الطول والعرض في اللوحة أو الخريطة لأن الفراغ يتحدد ويميز بالعناصر التي تكونه . والاحساس بالعمق له

مؤثرات كثيرة منها اختلاف مساحات السطوح والتركيب الملمسي * .

إن فن رسم المنظور لم يعرف إلّا في عصر النهضة تقريباً وهذا العلم يساعد كثيراً في تفهم العمق وفي كثير من الأحوال يطابق إلى حد كبير قوانين عمق التصوير الفوتغرافي المبتكر حديثاً (القرن التاسع عشر) والقيم الضوئية للأشياء (درجاتها الضوئية المتحركة بين الفاتح والداكن) تؤثر في إظهار أبعادها فالأشياء البيضاء والسوداء تظهر أكثر قرباً من الرماديات لأن الأشياء القريبة تظهر في الطبيعة شديدة النصوع واضحة الظلال بينما تبدو عن بعد بسبب وجود ذرات الغبار العالقة بالهواء قليلة التباين في القيمة .

إن العقل البشري ربما يقع في أخطاء متكررة وكثيرة في معالجته لرؤية الأشياء أو فهمها ولذا فقد عرف القدامى عن التنظيم البصري للأشياء تلتزم بتماثلها وفي حجم هذه الاشياء وشكلها ومواقعها واتجاهاتها ولونها ودرجة ضوئها وهي أسس عامة تشترك فيها (الفراغات) الصغيرة كالغرف والفراغات الكبيرة كالمدن مثلاً ، ولايفوتنا أن نبين ما يمكن أن يقع فيه المصمم والرسام أو الفخار أو المعماري من أخطاء نتيجة لما ذكرناه وهي حاصلة دائما بشكل واضح في تصميم النماذج المعمارية الصغيرة أو التخطيطات في اللوحات الانشائية وحينها تكبر تبتلع المساحات أو الفراغات والكتل التي وضعناها في تصميماتنا الأولية . وذلك لاختلاف المساحات وكبر أبعادها حين تطبيق العمل على المساحات الأصلية الكبيرة .

هـ ـ الخداع البصري

من ظواهر الطبيعة الغريبة في الخداع البصري ما نراه كل يوم عند ظهور الشمس أو القمر بقرب الأفق (أي وقت الشروق والغروب) أكبر حجماً منها في كبد السماء وخاصة في الأيام التي تكون فيها السماء صافية وقد ثبت عند التصوير الفوتغرافي أن أحجام الشمس والقمر عند الأفق أو في قبة السماء هو بنفس الحجم تماماً وكذلك عن طريق الرصد والمراصد تثبت ذلك أيضاً مما لا يدع الشك بأن هذا الكبر أو الاحساس به عند الأفق نوع من الخداع البصري يشترك فيه كل الناس ، وقد نوقشت هذه الظاهرة وكان التفسير العلمي المناسب لها نظرية (النسب المطلقة والنسب المرتبطة) absolute and relative proportions وتفسير هذه النظرية كالآتي :

أن النسبة بين ضلعي أي مربع لا تتغير مهما كبر أو صغر ذلك المربع بمساحته وأما الثانية فهي تنسيب الأشياء بين بعضها بالمقارنة فيما بينها ومن هنا إدراك : الشمس مرتفعه في السماء وهي منعزلة تماماً في فراغ واسع جداً لذا نراها في فراغ مطلق وتظهر لنا صغيره بينما وجودها عند خط الأفق وبجانب المدينة أو الأشجار أو البنايات تظهر لنا كبيرة بحكم ارتباطها بهذه الأحجام والأشياء والنسب المقاربه حيث تظهر لنا كبيرة أي بحكم المقارنة تظهر أكبر من الواقع الفعلي .

وهذا الخطأ في تقدير الأحجام يأتي من صعوبة تقدير العقل منظورياً وحسابياً لبعد الأشياء عنا أو بعد بعضها عن بعض «فيتكون خداع للعين» .

وقد اكتشف اليونانيون القدامى هذه النظرية وأدخلوها في بناء معابدهم وأبنيتهم ومن هذه النظرية «أننا نخلط بالأحجام المختلفة وذلك لقربها أو بعدها» ففي بعض الأحيان نشاهد قطاً صغيراً قريباً منا وكأنه في حجم النمر أو علم يرفرف صغير وقريب منا وكأنه علم كبير يرفرف فوق سطح بعيد وهكذا . وزاد الاغريق أقطار

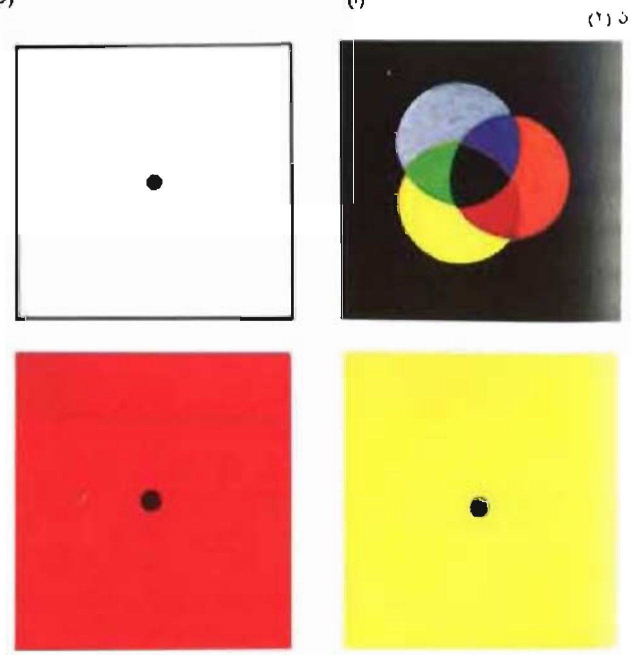
* الملمس أو التركيب الملمسي هو الغلاف الخارجي الذي يغلف الأشياء والأجسام من خشونة ونعومة ولون ومساحة ويدخل نوع الشكل في ذلك ويطلق عليه بالأنكليزية كإصطلاح فني معروف بـ (Texture)

شكل (١١)

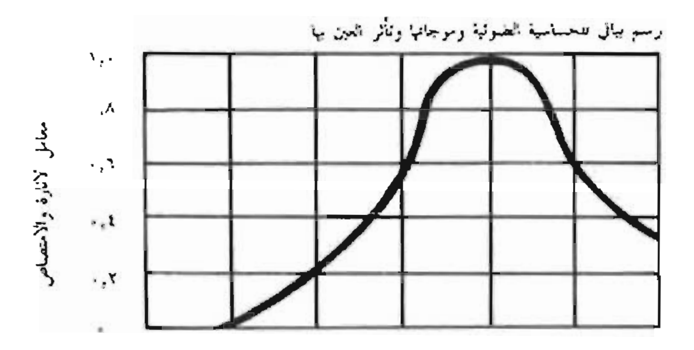
ن (١) ظاهرة ما بعد الصورة السالبة والموجبة (إنطباع الصورة على شبكية العين

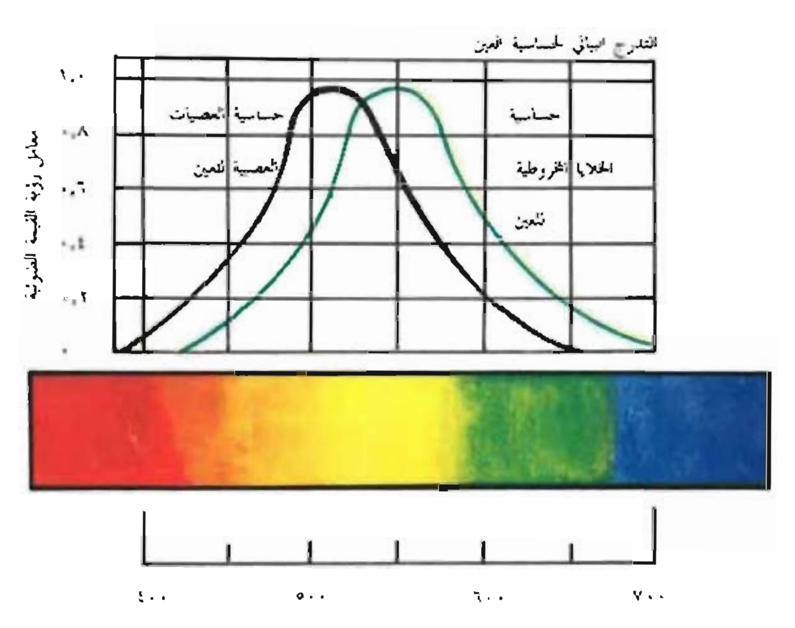
(أ) (ب)

ن (٢)



شكل (١٢) تأثر العين بقيمة وحساسية الموجات الضوئية والخطوط البيانية الموضحة ها





ه طول الموجة الضوئية تقاس بالمليميكرون (M)

ه الاختلاف البيركنجي لحساسية العصيات والمخاريط في شبكية العين PURKINJE SHIFT

الأعمده الركنية عن باقي أعمدة معابدهم حتى تظهر جميعها بنفس الحجم وثانياً لتقوية أركان المعبد حتى يستديم إلى قرون أكثر والسبب في ذلك أن الأعمدة الركنية ترى وراءها سماء صافية مباشرة بخلاف باقي الأعمدة تستند إلى دواخل البناية عند الرؤية . وهي خلفية مسدودة ومحدودة البعد بعكس بعد السماء .

وأضيف إلى ذلك اقوساس الخطوط الأفقية للأفاريز الراكبة عليها حتى تظهر من بعيد مستقيمة وأفقية تماماً . وهذا خداع للعين عرفه القدماء وعالجوه من خلال ماذكرنا .

شرح للشكل (١١) موضوع ظاهرة ما بعد الصورة السالبة والموجبة ، أي انطباع الصورة على شبكية العين الشكل (١١) نموذج (١) وظاهرة ما بعد الصورة المنطبعة في العينين والغير ملونه وتسمى . Achromatic Negative after image

إذا نظر الانسان في مركز النجمة البيضاء في (أ) لمدة تتراوح بين (٣٠ ــ ٤٠) ثانية تقريباً ومن بعدها نقل بصره إلى النقطة البيضاء في (ب) دون أن يطبق جفنيه سوف يرى نجمة سوداء تحل محل البيضاء وتظهر شيئاً فشيئاً إلى أن تتضح تماماً «من خلال المساحة البيضاء» وستحدث نفس الصورة منعكسة على النجمة السوداء فتظهر عوضها نجمة بيضاء إذا نظرنا إلى النقطة السوداء ، إن هذه الظاهرة تسمى بالظاهرة السلبية للرؤية والأجسام . «أي السالبة والموجبة لرؤية الأجسام» .

أما النموذج (٣) تتكون الصورة السلبية الملونة المعاكسة بالنظر ، إذا نظرنا إلى الدوائر الملونة ثم ننقل النظر إلى أي من النقط المجاورة داخل المربعات الملونة ستظهر الصورة السلبية لكل لون علوي مطروحاً فيه اللون المحيط بالنقطة الصغيرة السوداء ، وظاهرة ما بعد الصورة أو انطباعها مدة قليلة بين (٣٠ ــ ٤٠) ثانية هي من أهم أسباب نجاح العرض السينمائي . أما الظاهرة الموجبة لما بعد الصورة تحدث بالتحديق إلى ضوء ساطع ثم نقل النظر إلى حائط مدهون بلون يخالف لون الصورة المنعكسة ولنسلط النظر على الحائط مدة لابأس بها حيث يتتابع ظهور الألوان عليه. ومن بعد نعرف أن العملية معاكسة تماماً في اللون ودرجته وهي الظاهرة السلبية .

شرح الشكل (١٢) الاختلاف الباركنجي (Purkinji shift) وتُقاس درجاته للموجات الضوئية بالمليمكرون (M) .

والشكل يمثل مقارنة بيانية ولونية للطيف الشمسي وألوانه بين حساسية الخلايا المخروطية والعصيات العصبية (خلايا) لشبكية العين ومن المعروف أن وظيفة الأولى تختص بحساسية الضوء خلال النهار (كل الضوء الشمسي) أي الأنارة الشديدة والملونة على مختلف قيمها اللونية والضوئية .

أما الثانية «العصيات العصبية» فهي لها حساسية واطئة تفسر ضوء الغسق والليل والانارة الضعيفة بمختلف درجاتها اللونية وقيمها الضوئية وفي هذه الحالة نتوصل إلى الأحساس بالألوان البنفسجية الواطئة من الطيف الشمسي الضعيف أو بقاياه ليلاً ويسمى ذلك الهبوط أو الانتقال بـ (الباركنجي – Purkinji) .

وهذا التباين ذو أهمية بالغة في تصنيف الدرجات الضوئية الملونة والمحسوسة من قبل عين الانسان حيث تساعد هذه المخاريط والعصيات على إعطاء الفوارق الضوئية واللونية لقيمة الأجسام العاكسة والمغلفة بمختلف الدرجات حيث تساعدنا على التمييز الاختزالي لمعرفة هذه الأجسام بسرعة فائقة نتيجة للخبرة والممارسة ودقة وسلامة الرؤية .

٢ ـ الاضاءة الساطعة والخافتة Brightness and illumination with low value

من الاحساسات البصرية رؤية نصوع الأشعة وهي ذات الدرجات المتفاوته بين النصوع القوي والاضاءة الخافتة ويوجد مقياس لدرجاتها اسمه photometer أو موازين الضوء Exposure meter .

ولذا نصوع الضوء الساقط على العين يسبب الوضوح ولكن هذا لا يعني أن السطوع الضوئي يقاس بشدة الضوء التي تؤثر على شبكية العين في الغالب . أيضاً يتوقف ذلك على تكيف العين حين إتساع الحدقة أو ضيقها Adaptation وعلى طبيعة تكوين الأجسام وحدتها وألوانها منها التضاد في تكوينها ولونها Contrast of objects ولتفسير ذلك نبين ما هي العوامل التي تؤثر على النصوع أو العكس (الخفوت) إذا لم تتوفر هذه العوامل :

١ ـ شدة وقوة الاضاءة الساقطة في زمن معين طبيعية كانت كالشمس أو القمر أو النار أو صناعية كالأجهزة الكهربائية مثلاً والشموع وأي مصدر صناعي آخر .

٢ ـ الضوء الذي كانت شبكية العين قد تعرضت له في وقت سابق لسقوط هذه الأشعة .

٣ ـ توزيع الضوء فنياً في الأعمال التشكيلية وتأثيرها على سطح الشبكية .

العين إذا بقيت مدة في الظلام تصبح قابلة لحساسية ضوئية أعلى وشمعة صغيرة في الظلام تنير لنا كثيراً من الأجسام أو الطريق . فالعصيات العصبية تختلف إختلافاً كبيراً في تكيفها للضوء عن الخلايا المخروطية فالأولى يلزم لها ساعة تقريباً أو اكثر لتتأثر بالضوء أما الثانية فبمدة لا تزيد عن ثماني دقائق تقريباً .

وهنا يجدر أن نشير إلى شدة نصوع القيمة الضوئية وتأثرها يستند على وجود جسم وما حوله فاللون الفاتح إذا أحيط بلون غامق أشتد سطوعه الضوئي ولكن اللون الغامق مع اللون الغامق يخفت ضوئياً وهكذا بدرجات مختلفة . وكذلك اللون الذي يجاور لوناً مكملاً له مثل الأخضر والأحمر يعطي كفاءة أكبر في تشبعه اللوني والضوئي مع صفائه . *

وإذا سألنا شخصاً يقرأ كتاباً على بعد ٢٥ سم . ثم شرعنا في تغيير الاضاءة الساقطة على هذا الكتاب ثم بادرنا بسؤاله عن عدد الكلمات التي تمكن من قراءتها في حالة تغيير الضوء مرتين مختلفتين . لعلمنا أن عدد الكلمات المقروءة يزداد عددها كلما زدنا من قوة الاضاءة . وكلما زادت الاضاءة زادت السرعة إلى أن تتوقف عن الازدياد في درجة معينة من الاضاءة مهما كانت تلك الاضاءة ساطعة وقوية وتبلغ هذه الزيادة إلى مائة لوكس (Lux) .**

وثبت بتجارب العلماء أن الانتاج على مختلف أنواعه والذي يقوم به العمال يزداد كلما ازدادت قوة الضوء دون أي إنهاك للعين شرط ألّا تزداد الاضاءة عن ٣٠٠ لوكس أو ٥٠٠ منه ، ولكن مع الأسف لا يتوفر هذا دائما .

وشدة الاضاءة الطبيعية اليومية وشدة إنطباع الصور على شبكية العين تتوقف على الساعة الزمانية التي تضيء الشمس بها ومقدار ما تقدمه لنا من درجات ضوئية إذ أن ذلك يتوقف على مختلف ساعات النهار وكذلك على المحيط الذي نعيش به مثل فصل الشتاء أو الربيع أو الصيف . ولكن ساعات خفوت الضوء تؤثر على

* H.Bayer Visual Communication P. 132. New york 1962.

** اللوكس Lux وحدة قياسية للاضاءة وتساوي الانارة المسلطة على مساحة متر مربع من مصدر شمعة دولية موضوعة على مسافة متر واحد وهذا العامل العام يمثل الوحدة العلمية لقياس القدرة الضوئية او ما يسمى بالقيمة الضوئية .

احساسنا النظري وخاصة في آخر النهار فنحس بالتعب وفعلاً يتعب الجهاز البصري (العينان) ، ووجد العلماء أن قوة الجهد في جسم الانسان لو فرضناها ١٠٠ ٪ فإن الجهد المأخوذ من هذه النسبة للعينين حينما تقوم بواجباتها لا تقل عن ٦٠ ٪ من مجمل قوة جهد الجسم الانساني السليم .

أما الحيوانات الليلية كالخفاش لا تتأثر عيونها إلا في الضوء الخافت وإذا سطع ضوء قوي مفاجىء تعمى مؤقتاً بعكس الانسان يحتاج إلى درجات ضوء عالية نهاراً من الشمس وليلاً من القمر أو الكهرباء أو الشموع لادامة عمله الاعتيادي وإراحته .

فكلما كان المصدر الضوئي بعيداً عن مساحة اللوحة كان الضوء موزع وأعم أنتشاره على اللوحة وبحدود مسافة مناسبة حتى يتكون «إشعاع نوعي» مناسب ولكن كلما قرب الضوء من مساحة اللوحة كان تدرجة واضحاً وتركيزه قوياً ونشطاً وربما لا يضيء جميع المساحة والأكثر من هذا يترك لي وسط اللوحة بقعة ضوئية قوية ويقتم ويخفت في جوانبها، وبناء على هذه النظرية فالمساحة البيضاء يمكن أن نقوم بتطبيق الاضاءة وتركيزها حسب رغبتنا أثناء رسم وتلوين لوحة ما . ونعين الدرجة الضوئية فنياً وتطبيقياً لنسيطر على أسلوب الرؤية الضوئية والرمز الذي يتولد من جراء هذا الأسلوب الذي نمارسة لكي ينطبق تشكيلاً ومضموناً نسبة إلى الموضوع الذي فرضناه والضوء الذي يرمز وضعه .

٣ ـ الاضاءة الليلية الداكنة ودرجاتها

إذا نظرنا إلى المصابيح الكهربائية الممتدة على طول الشارع ليلاً وهي طويلة الامتداد والعدد للاحظنا ظاهرة شبه غريبة وهي المصابيح القريبة والبعيدة نحس بإضاءتها كأنها متساوية في الضوء والسطوع الاشعاعي .

ولكن يوجد مظهر آخر : أن الضوء تمتصه ذرات الغبار أو بخار الماء العائمة في الجو ليلاً حيث الضوء مغبر قليلاً وفيه شيء من الشبحية .

ولكن لو وضعنا إنساناً تحت أول ضوء مصباح من الشارع ثم تحت المصباح الثاني والثالث والرابع ... الخ ، لوجدنا أن الجسم الانساني المتسلسل في وضعه بدأ الضوء الساقط عليه يخفف تدريجياً وذلك بقدر بعد المصباح عنا والانسان الذي يقف تحت ضوئه .

والظلام الضوئي ليلاً له درجات مختلفة وكلما كان داكناً كلما قارب إلى السواد وقلّت القيمة اللونية التي تحتويها الأجسام وكلما سطع ضوء عليها في الليل كلما ظهرت مقاربة إلى وضوح ضوء النهار ويمكن الاستفادة من هذه الظاهرة في توزيع درجات القيمة الضوئية في التطبيق التصويري لخلق جو لا يختلف في تعبيره عن ضوء الليل أو عند الغسق أو الغروب أو في مراكز الغرف والصالات المظلمة . وهنا تلعب الانارة الكهربائية دوراً بارزاً في تنوير الصالات ليلاً منها التنوير الملون الثابت أو المتحرك كما في صالات المراقص الليلية أو التوزيع الضوئي المهدف فنياً والمتحرك كما على خشبة المسرح أو في الاخراج السينمائي والتلفزيوني والمصابيح العادية الكهربائية تسبب تعباً للعين بالغاً وذلك لشدة (سطوع ضوئه النوعي) ولهذا تزود كثير من المصابيح الجيدة بعاكس يقوم بتشتيت الضوء ومصابيح الفلورسنت (ذات الضوء المباشر تؤذي العين ولا ينصح باستخدامها في المدارس عامة لأنها تجعل الطلبة في حالة عصبية تبعدهم عن الجو الدراسي) .

ولتنظيم الاضاءة إذا كانت تلك للغرض المعماري تفضل أن تكون غير مباشرة لئلا تؤذي الجالسين في الفراغات المبنية للسكن .

وبيّنا حين العمل الفني والرسم يجب أن تتوفر إضاءة متوسطة السطوع في المرسم لا قوية فتؤذي العين وتتعبها ولا خافتة تجعلنا أن نبذل جهوداً مضنية تؤثر على القيم اللونية ودرجاتها من جهة تشل العمل الفني بصيغة غير ما نروم . وكذلك نتعب بدرجة أننا لا نرى ! .

وفي غالب الأحيان نلاحظ الحد الأدنى من الضوء الواضح (حد أدنى للاحساس الضوئي للعين) وخاصية تمييز الضوء ودرجاته ليل نهار هي خاصية مرتبطة فسيولوجياً بالكائن الحي وخاصة الانسان وهي التي تساعدنا في التمييز بين الشيء والآخر وتعطينا سر التمييز الحياتي بين الكائنات المختلفة ويمكننا أن نضع هذه المراتب الضوئية على درجاتها المختلفة بمعايير موزونة في أعمالنا الفنية لنحاكي ما رأيناه في الطبيعة . إن هذه العملية النسبية المشابه هي من أعمال المصورين والمصممين بصفة خاصة .

وتقفز خاصية المهارة في الرؤية المدربة تدريباً متكاملاً من أجل تنظيم هذه القيمة الضوئية ليلاً كان أم نهاراً وتقليد هذه الدرجات لتطبيقها على أعمالنا الفنية وجل مبتغانا نحن الفنانين وموضوع الضوء يخلق لنا الجو المناسب للأجسام المناسبة المغلفة بملمس مناسب يتفق والهدف المنتج من أجله العمل الفني وظيفياً وحسياً . وما ينطبق على الدرجات الضوئية في وضح النهار من ايجابية في الرؤية ينطبق تماماً على ظلام الليل ونكن بدرجات ضعيفة مناسبة لهذا الضوء الداكن وتلبس الدرجات الضوئية نفس اللبوس .

ثبت علمياً أن شبكية العين حساسة جداً للأشعة التي تقل طول موجاتها عن (٤٠٠ ملليمكرون) (وهو الحد الأدنى الواقعي للطيف المنظور) ولكن ليست كل الأشعة تصل إلى الشبكية وذلك بسبب وجود قرنية العين التي تمتص باقي الأشعة وتدفع إلى الشبكية من الأشعة الضوئية ماتتقبله طبيعياً دون أذى وبهذا الدور تقوم القرنية بعازل واق تحجز الأشعة الزرقاء والبنفسجية المدمرة للحياة العضوية وبالتالي تخفف عن العين الالتباس اللوني وشروده الذي إذا حصل يسبب عدم وضوح الصور .

٤ ـ الاضاءة الاعتيادية

بيّنا موضحين أن إضاءة النهار هي التي مهدت للانسان ما نراه من حضارة وتقدم وبدورها تساعد الحياة والتفاعلات البيولوجية في شتى المجالات وهذه الاضاءة من الناحية الفنية لها العون الأكبر المساعد على التفكير السليم من ناحية الايداء الفكري وربطه بالفعل التكويني التشكيلي وكيفية الاستفادة منه عملياً في حياتنا وعملنا الفني يومياً حيث أوجدنا الفرصة للسيطرة عليه ضوئيا داخل مشاغلنا للاستفادة من تقسيم ضوئه إلى درجات طبيعية بغية إخراج أفضل الأعمال التصويرية .

وقسم من الفنانين يستخدم الاضاءة الصناعية الكهربائية في رسم الأشخاص والانشاء ، إن هذه الطريقة غير مستحبة لأنها تحدد الاضاءة بالسطوع والظلال الحدية الزخرفية تقريباً وتنشأ حالة من القيمة الضوئية اللونية والتشبع غير سليم لتظهر في غالب الأحيان ألوان ناشزة غير مرغوب فيها .

وأضواء النهار التي نسيطر عليها فنياً هي الخادم الأول للانارة الفنية ولعمل كل فنان أراد أن يُقوّم أعماله بالجمال اللوني ودرجاته الضوئية المنطقية التي تساعد على تعمق في التجانس او التضاد .

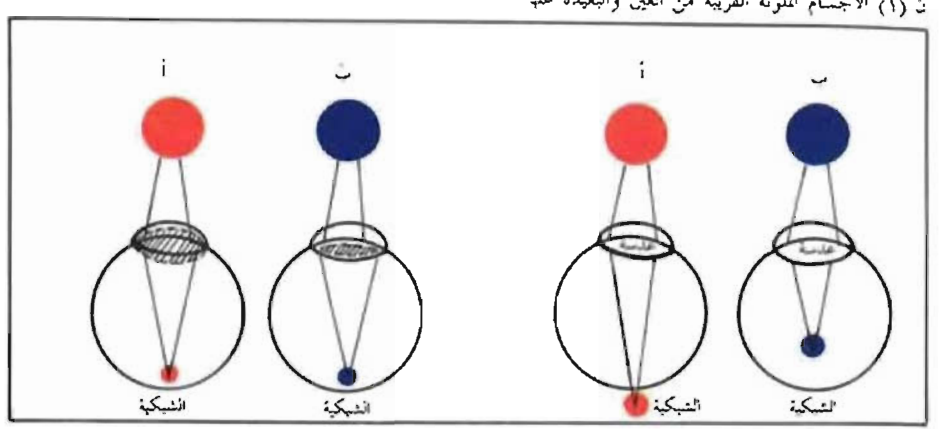
وهذه الحالة متبعة في جميع أنحاء العالم بين الفنانين والأكاديميات الفنية الرفيعة المستوى .

شرح الشكل (١٣) نموذج (١) وعنوانه : الأجسام الملونة القريبة والبعيدة .

في النموذج (١) نرى الجسم الملون الأحمر يُرمز له بالحرف (أ) وبجانبه جسم أزرق آخر نرمز له بالحرف

شكل (١٣)

ن (١) الأجسام الملونة القريبة من العين والبعيدة عنها



ن (٢) ن (٣) ن (٤)

١ ٢

١٠ م م قطر الحدقة

٥

٥,٠ السطوع

ن (٥)

قطر حدقة العين م م

٠,١ ١ ١٠ ١٠٠ ١٠٠٠

٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢

١١٠ ١٠٠ ٩٠ ٨٠ ٧٠ ٦٠ ٥٠ ٤٠ ٣٠ ٢٠ ١٠ ٠

٤٠ ٨٠ ١٢٠ ١٦٠

لوكس

ن ٧ ن (٦)

(ب) وكلاهما يتمركزان أمام العينين .

فتتغير صورة الجسم الملون طبقاً لطول موجة اللون الذي يمثله واللون الأحمر أطول موجه من اللون الأزرق والجسم الأزرق تقع صورته قريبة من العدسة أما الأحمر فيكون بعيداً عن العدسة كما هو ظاهر في النموذج (١) (أ) الأحمر بعيداً والأزرق (ب) قريباً من العدسة وتختلف درجات القرب والبعد بإختلاف موجات الألوان حين تستلمها العينان وربما الأزرق لا تفسره العين لقربة من العدسة .

أما النموذج (١) (أ ، بَ) نشاهد العين هنا في (بَ) ذات اللون الأزرق ، أن عدسة البؤبؤ تتفلطح لتوصل اللون الأزرق إلى الشبكية أما الجسم الأحمر فتحدب العدسة لتوصل اللون إلى الشبكية في النموذج (أَ) ان تكيف العين يلعب دوراً اساسياً في إيصال الألوان إلى الشبكية . فالتفلطح أو التحدب للعدسة تتوقف على طول الموجة الضوئية للون ، لذلك تتفلطح العدسة فيما لو نظرنا إلى شيء أو جسم أزرق بينما تتحدب العدسة إذا نظرنا إلى جسم أحمر على نفس المسافة وهذه الفلطحة (flatten) هي نفس الحركة التي تقوم بها العدسة في حالة النظر إلى شيء بعيد ، بينما تتحدب في حالة النظر إلى جسم قريب ، وهو ما يعطي الاحساس بالقرب أو البعد عن لون آخر بالرغم من وقوعها على نفس البعد المعين وهي ظاهرة مهمة في الرسم الملون والتصميم والتصميم الداخلي لأنها تحدد الألوان التي يجب استعمالها في المسطحات الأمامية لتأكيدها أمام المسطحات الخلفية .

أما النموذج (٢) ، (٣) ، (٤) فيتعلق بأمور إجهاد النظر من جراء الرؤية الضوئية للأجسام eyestrain .

النموذج (٢) التخطيط (١) يمثل إنحناء البصر إلى أسفل وكلما طالت مدة البصر إلى أسفل أدت إلى إجهاد العينين كما نرى ذلك في هذا التخطيط من الشكل (١٣) .

أما التخطيط (٢) فينقسم إلى قسمين : العين التي في الظلام على اليمين تُجهد إذا ما سطع إليها ضوء في الظلام كظلام الطرق العالية حينما تمر سيارات ذات ضوء عالي ومفاجيء ففي بعض الأحيان تعمى العين بناء على تغير وسعة الحدقة المستمر كما في التخطيط الذي على اليسار والضوء القوي المفاجيء في الظلام والمستمر يجهد العين وربما أدى إلى العمى المؤقت .

النموذج (٣)

١ ـ وجود مساحات ضيقة وقليلة والنقص في الفراغ الحاصل بينها يؤدي إلى إجهاد كبير وزغللة العينان Relaxation .

٢ ـ يمثل التحول العنيف بين النور الساطع والظلام الدامس يؤدي إلى إجهاد كبير مثل فتح المصباح وغلقة ليلاً ومستمراً مما يؤثر في الشبكية ثم على الجهاز العصبي .

٣ ـ الفرق الكبير والخاطيء بين مساحة الرؤية السوداء والانتقال داخلها مباشرة إلى تقاطع ضوئي ساطع يؤدي إلى الاجهاد .

٤ ـ كثرة تكيف عدسة العين والانتقال المستمر بين شكلين يؤدي إلى الاجهاد .

النموذج (٤) يتعلق بالاجهاد :

١ ـ ذبذبة الحركة الضوئية للمصباح وعدم إستقرار وشدة لمعان الضوء يؤدي إلى إجهاد كبير للعينين .

٢ ـ إضاءة الشمعة المستمر الغير منتظمة أو الغير متجانسة .

٣ ـ أ ـ الاضاءة على حاجز قابلية عكسه للضوء ضعيف أو هو يمثل مصدر ضعيف للضوء .

ب ـ شدة سطوع مصدر الضوء والتحديق به كالمصباح الكهربائي ذو الشمعات العالية يؤذي العينين ويعمي الشبكية عماءً مؤقتاً وربما طال لمدة ساعات .

النموذج (٥) يمثل سطوع الضوء مع توسع حدقة العين والخط البياني في التخطيط يمثل منحنى يبين تغير قطر دائرة حدقة العين وضيقها عندما يزداد الضوء قوة وسطوعاً .

النموذج (٦) يمثل خطاً بيانياً على هيأة منحنى يؤشر إلى تغيير قطر دائرة حدقة العين خلال أية فترة من فترات ضوء النهار أو الليل وذلك من مكان جيد الانارة تبدأ بواحد من ١٠٠٠ ثانية ويهبط قطر حدقة العين إلى درجة واطئة تقارب او العشي وذلك بالانتقال من الضوء الساطع إلى الظلمة الحالكة .

النموذج (٧) يمثل قوة الاضاءة المناسبة لتحاشي اجهاد البصر وأسباب الاجهاد .

وعلى سبيل المثال نبين سرعة القراءة وعدد الكلمات المقروءة تبعاً لنوع الانارة .

وهذا المخطط هو دليل لتجربة اختبار (شخص يقرأ كتاباً مفتوحاً على بعد ٢٥ سم ، ثم تغيرت إضاءة الكتاب . ثم نطلب من الشخص قائلين كم كلمة يستطيع قراءتها في دقيقة واحدة حسب كل إنارة وضعناها وعيّناها) وأشرنا في الرسم البياني على المحور الأفقي للضوء ودرجاته من ١٦٠ لوكس إلى ٤٠ لوكس أي شمعة دولية والرقم ٠.٤ شمعة يناسب مسافة متر بعد الكتاب المؤشر والمحور الرأسي يمثل عدد الكلمات المقروءة والخط البياني المنحني الأعلى (أ) يناسب عيناً سليمة عادية والخط المنحني (ب) يناسب عيناً انهكها عمل طويل على ضوء صناعي أو كهربائي مثلاً ، فعندما تزداد الاضاءة نرى أولاً أن عدد الكلمات المقروءة يزداد بسرعة ويتوقف عن الزيادة ابتداء من انارة تبلغ ١٠٠ لوكس (وحدة شمعة دولية للاضاءة وهي موضوعة على مسافة متر واحد) . وهذا أمر بالغ الأهمية ويجب أخذه بعين الاعتبار من أجل إضاءة أماكن العمل وغرف السكن ومشاغل الفن وإنارتها ... والاضاءة الصحيحة هي التي تصل إلى ٣٠٠ لوكس وحتى ٥٠٠ وهو ماينذر عمله وتطبيقه تقريباً في كثير من المرافق العامة .

٥ ـ رمزية الاضاءة من الناحية الفنية ومدلولها وعلاقتها برؤية القيمة فنياً

لكل إضاءة رمز ، وللون رمز ، ولهاتين العلاقتين صلة وثيقة بالفن التشكيلي أي كان نوعه .

نحن نعرف جيداً أن الضوء يلعب دوراً مهما في الحياة الانسانية ، إذ لولاه لما كانت هذه المدنية وهذه العلوم والفنون التي نحن بصددها . ومدارس الرسم والتصوير مختلفة باختلاف دوافع الزمن والرأي الذي وجدت ورسمت اللوحات من أجله ، وما دواخل العمارات ومضامينها إلا ولكل منها لون ومعنى . واللوحات التي رسمت من قبل رجال عصر النهضة من أرضيات ذهبية وهالات مستديرة للصور الدينية إلا رموزاً يراد بها التبجيل والرفعة لاعطاء مكانة عُليا بين الناس للقديسين الذين رسموهم واعلوا شأنهم وأعمال الفنان جيوتو الزرقاء السماوية بنجومها البيضاء اللامعة واللوحات الكبيرة على جدران الكنائس كانت رموزاً سماوية للتعبير عن مكانة القديسين وأترابهم والسيد المسيح والحواريين من حوله يوم القيامة ...الخ . ولوحة العشاء الأخير لليوناردو دافنشي ، أول عمل فني لعبت به الاضاءة دوراً وقوة موحية لنا سر تجمع هؤلاء الرسل حول سيدهم المسيح والمعنى والرسالة التي يحملونها في أنفسهم مع روح الصدق والتضحية إلا شخص واحد منهم هو يهوذا الذي باع سيده بثلاثين من الدراهم وهذا النوع من الضوء الدرامي يعطينا الحياة الدرامية اليومية برسالتها العليا الخالدة ومعناها عن طريق توزيع الضوء والأبعاد الثلاثة في عمق منظور اللوحة من جهة أخرى .

ومنذ قديم الزمان نرى الضوء وشموعه النيره تلعب دوراً تقليدياً في المراسيم الدينية القديمة السماوية وغير السماوية وتمجد الضوء عامة وتطلق عليه المعاني المبشرة بالخير أو الشر . فالظلام عكس النور ورمز للخطيئة والخوف والأرواح الشريرة كما هي معروفة في الشعوب الاسلامية والنور المضيء عكسها رمز للمحبة والخير والبشر والسعادة كاللون الفاتح في الصورة يعطي معنى الفرح ، والفرح عند الانسان إفصاح سعيد عن العواطف الجيدة الغير متنفسه لديه وهذا رمز واضح للصراحة والايمان بها والتعبير .

والظلام رمز للحزن والأسى وقد تطور مفهوم الظلام إلى أن أخذته الشعوب رمزاً واضحاً في لباسها وعاداتها كرمز للخوف عكس الضياء أبا الخير والرضا .

وانتقلت هذه المفاهيم إلى التصوير والرسم والصورة القاتمة الألوان وضياؤها خافت وداكن تثير فينا نفسياً عوامل ذكرناها ومنها الرهبة ولكن مع كل هذا فهو رمز للجد والرزانة والحكمة لذا نجد كثيراً من رجال الدين في مختلف العقائد والأجناس رمزاً للباسهم ووقارهم . والألوان الحارة في غالبيتها رمزاً للحركة العنيفة والدفء والتهور في بعض الأحيان ، واللون الأحمر رمزاً للنار والمخاطرة والحرب والدم ، واللون الأصفر عند بعض الشعوب يعتبر لون اللؤم والخسة والدناءة وبعضهم يعتبره لون السمو والرفعة والقدسية وتوزيع الألوان بين الرمادية والطيفية Achro-Chroma عملية تنظيمية في رمزها لها مدلولاتها في الايداء والمعاني .

وأما التوازن الضوئي ، فهو وجوب توزيع المساحات الضوئية بالتكافؤ بين الغامق والضوء الوسط ودرجة الضوء الفاتح وبين هذه الدرجات الثلاثة يجب أن تكون هناك درجات متسلسلة بينها فالأضواء البيضاء والرمادية اللون والفاتحة في اللوحة والتي تمثل المناطق المضيئة إضاءة عالية نسبياً إلى باقي مجموعة الألوان High light وعلاقة هذا المستوى من الألوان وتوزيعه بين الأضواء القاتمة والمتوسطة الضوء مثلاً وارتباطات بعضها البعض موسيقياً ومعنى وإيضاحاً للمضمون كل تلك العملية تساعد على إعطاء مدلول تشكيلي لموازنة الضوء ضمن مدلول ضمني لاظهار الرؤية في العطاء الفني . وفي مدلول موازنة الكتل مع تناظرها .

وتوزع سيطرة الاضاءة إلى ما يلي في اللوحة الفنية أو أي عمل آخر تشكيلي :

١ ــ سيطرة الاضاءة العالية في غالبية اللوحة High gum .
٢ ــ سيطرة الاضاءة المتوسطة في غالبية اللوحة Medium gum .
٣ ــ سيطرة الاضاءة الخافتة في غالبية اللوحة Bus gum .
٤ ــ سيطرة الاضاءة عامة في مجال لون واحد موحد للوحة .
٥ ــ سيطرة الاضاءة سيطرة جزء معين من ضوء على كل مساحة اللوحة ويكون بمنزلة مركز معين .
٦ ــ سيطرة الاضاءة المختلفة كعمق فراغي للأبعاد الثلاثة في اللوحة .
٧ ــ سيطرة الاضاءة على الأشكال المرسومة وإعطائها أضواءاً مختلفة تمثل أبعاداً وعلاقات فيما بينها مختلفة .
٨ ــ سيطرة الاضاءة وتوزيعها على كل جزء من اللوحة ونتيجة لهذا التوزيع نخرج بمفهوم كل جزء من أجزاء العمل الفني له مدلول موحد يساند العمل العام بشكل نغمة متجانسة .

هذه المدلولات الضوئية ذات العلاقات المباشرة بالقيمة الضوئية لمعالم اللوحة . أي كانت تلك اللوحة واقعية أو تجريدية ولكل أسلوب في الاخراج والاتباع له أسس وقواعد تتبع للتنظيم .

وعملية تنظيم الضوء هي الأمر الرئيسي في إخراج الرؤية الواضحة في اللوحة لأغراض السمة النهائية المدركة لهذه المدلولات الضوئية إن كانت ألوانها حيادية الضوء Achromatic light أو ضوءاً ملوناً

Chromatic colours أو بين بين كلها تضيء الرؤية للمشاهد ليتحسس القصد الموضوعي الذي نهدف له حين إخراج العمل الفني إلى حيز الواقع المشاهد . *

والتوزيع الضوئي في التصوير الزيتي أو بغيره من المواد هو ليس عملية تدرج ضوئي حسب السطوح المجسمة للكتل أو الأجسام فقط . بل عملية الضوء تتكون في التركيز على كثير من مراكز اللوحة باللون الغامق أو الفاتح لأسباب إنشائية ترتبط بالهدف البنائي الموضوعي للوحة وفي هذه الحالة للتعبير عن القصد السابق للخير أو الشر ، أو للجمال والقبح ، أو للتأكيد على هدف معين في اللوحة ، أو لسبب درامي ، أو عنيف مأساوي ، أو لاظهار الخطر ، أو للسحنة اللئيمة الخسيسة التي تمثل الوشاية والدس وكل ما إلى ذلك . نستند بالتعبير عنها بالضوء واللون وتنظيم علائقه مع باقي مكونات اللوحة . وهذه الخاصية لها مفعول السحر والتأثير النفسي على المشاهدين وتأخذ مجرى السيطرة الحسية بالعلاقات ما بين اللوحة والمشاهد .

إن حسن تنسيق الضوء وتقاربه التعبيري من المضمون وأهدافه عملية قائمة على الحس المدرك في تنظيمها وناقلة لأهداف اللوحة كعمل فني وإبداعي يتوهج دائما بالسحر الجمالي التعبيري عن مقاصد النفس الانسانية وإنفعالاته المتعددة ورغائبه ونقله إلى الأجواء المناسبة للموضوع ومجسمة لجلال الموقف المصور فيها .

وهذا مما يجعلنا ندرك تصويرياً الوحدة الكلية للضوء خلال العمل وكيفية إخراجه لابداء رسالته على الوجه الأفضل .

* Design and Expression in the visual arts by John A. Taylor P. 150 Pub. by Dover Inc. New york 1964.

المَبْحَثُ السابع

تطبيق القيمة الضوئية إنشائياً

١ ـ القيمة الضوئية وعلاقتها الانشائية بالرؤية الفنية * .

٢ ـ المدلولات الموضوعية وإخراجها إنشائيا من ناحية قيمة الضوء

١ ـ القيمة الضوئية وعلاقتها الانشائية بالرؤية الفنية

للاضاءة معاني متلازمة :

آ ـ الاضاءة الفيزيائية أو الطبيعية Physical light and value .

ب ـ الاضاءة وقيمتها الحسية Sensitive value of light .

جـ ـ الضوء والقيمة واللون وعلاقاتها الانشائية The constancies of the field .

آ ـ **الاضاءة الفيزيائية**

هي الاضاءة المعروفة التي تأتي من مصادر الطبيعة كالشمس والقمر والبراكين والمجموعات الشمسية الأخرى نحن نعتمد هنا على ضوء الشمس وتحليل الطيف الملون المار بنا كمصدر للضوء الطبيعي وتحليله الملون ومدى ومقدار إستخلاص هذا الضوء الطبيعي للأغراض الفنية وخاصة التصوير الزيتي كنموذج حي لأعمالنا .

عملية الاضاءة الفيزيائية على الأجسام الحية إمَّا أن تكون تلقائية وطبيعية أو ينظمها الانسان حيث يحصر مصدرها بمقدار معين كما يفعل في المشاغل الفنية Studios وفي رسم الأشخاص والموديل العاري والطبيعة الصامتة تسلط إضاءة بمقدار معين لغرض معين نفسي يؤثر في المشاهد وما أعمال رامبرانت إلّا نموذج للاضاءة ذات القيمة الطبيعية الفيزيائية ولكن تأثيرها الدرامي الديني بالغ الحركة والتركيب . والسينما الحديثة خرجت من نظام التصوير داخل الستوديوهات وبدأت تصور بالألوان عن الطبيعة مباشرة وبمختلف الأوقات وربما حتى في الليل وضوئه الضعيف مستعملين بعض المصابيح الكهربائية المساعدة مع المرشحات .

ب ـ **الاضاءة وقيمتها الحسية**

توزيع الاضاءة في العمل الفني وخاصة التصوير على اللوحة من الأمور الجدية للقيام بغرض يتناسب مع الموضوعية والرؤية والغاية المُنتجة تلك اللوحة وخاصة بالألوان . فلكل موضوع ألوانه الخاصة وإن كان الموضوع تجريدياً وربما كان هدفه نفسياً أو موسيقياً أو درامياً أو مأساوياً كلٌ حسب الرغبة وربما كان الحس الضوئي المقاس به العمل زخرفياً أو تزيينياً كما حصل عند الأنطباعيين مثلاً . أو الأغراض الحسية للضوء وقيمه وإن كانت تلك الأضواء مصدرها الطبيعة والشموع والكهرباء وهي الفعل القائم في تحريك الحياة المرئية في العمل التصويري .وهي التي تنضج الرؤية الحسية المعقدة من الناحية التكنيكية للوصول إلى هدف أدبي أو فني كما ذكرنا . والضوء المحسوس هو ذلك الضوء المنظم باسلوب الفنان الناتج عن اسلوب تلوينه للوحة وتوزيعه

* Design and Expression in the visual arts by John F. H. Taylor P. 140 Pub. by Dover Inc. New york 1964.

للألوان الحارة والباردة والرمادية بدرجات متفاوتة ومترابطة إمّا من ناحية التجانس Harmony أو التضاد contrast أو بين بين لغرض ايداء معنى حسي مقارب لمعنى معين عند رؤية المضمون . إن هذه العملية برمتها تسمى عملية توزيع القيم الضوئية واللونية الخسبة المساندة لاظهار رؤية المضمون المطلوب تصويرياً .

جـ ـ الضوء والقيمة واللون وعلاقاتـها الانشائيـة

لكل تكوين إنشائي أو بنائي أو معماري له أضواءه الخاصة المميزة له والمحركة لمعانيه المكون من أجلها ذلك الانشاء .

لو أخذنا مشهداً طبيعياً عند الغروب مثلاً ، لوجدنا الاضاءة وألوانها وإنشاؤها يختلف عن نفس المشهد عند الظهيرة ولكل مشهد له علاقة لونية محركة لموضوع ومعطية له الحياة عن طريق تحريك الضوء في نوره وظلاله ومساقطه على الطبيعة . هذا من جهة ومن جهة أخرى الضوء يبرز الناحية الأدبية في مختلف المواضيع . مثلاً : الضوء اللوني ودرجاته في لوحة تمثل ١٧ تموز ذات ألوان ولها مدلول يختلف عن لوحة تاريخيه تمثل المأمون يستقبل العلماء في مجلسه .

إن الألوان الأولى عنيفة حارة درامية متحركة فيها شيء كبير من التضاد الضوئي الملون contrast of valuc بينها الثانية تمثل ضوءاً هادئاً مصحوباً بعلاقات ضوئية متجانسة وفيها من الألوان الزرقاء الباردة والحيادية أمر كبير .

وألوان الغروب تحتاج إلى ألوان ذات درجة عالية من التشبع اللوني الحار hat saturated colors وتعطي معنى لقيمة الشمس الحمراء أو البرتقالية . أما ألوان الثورة تصطبغ بقيم ضوئية عنيفة تتأرجح بين الحار والبارد القوي مع حركة عنيفة للأجسام تختلف الانحناءات العنيفة ومستندة بحركة إنشائية غير مستقره ومنطلقة في العنف الحركي النفسي المشرب بالقلق والاندفاع .

أما الثالثة لوحة مجلس الخليفة العلمية ذات طابع الهدوء والتأمل وألوانها متقاربة متوسطة التشبع تغلب عليها الزرقة والرمادية (وهذه الألوان تعبر عن الأمل والتفكير والهدوء) ودرجاتها الضوئية متوسطة الاضاءة وتوزيعها عادل على كل سمات ومساحات اللوحة بالتعادل بعكس لوحة الثورة .

وهذه النماذج قياس بسيط لكيفية صياغة القيمة الانشائية الضوئية وهناك سيادة البقعة اللونية كضوء حار أو بارد والصور تمتاز ببقعة حارة قليلة المساحة بينها بقية مساحات اللوحة ألوانها باردة فاتحه والعكس بالعكس وموضوعة بهدف معين ، إن هذه الطريقة تسمى سيادة البقعة اللونية للتركيز على الهدف المطلوب والتأثير على المشاهد ضمن المضمون .

٢ ـ المدلولات الموضوعية وإخراجها إنشائياً من ناحية قيمة الضوء .*

يبحث هذا الموضوع التشكيلي يؤخذ من زاويتين هما :

أ ـ شكل الضوء في الفراغ .

ب ـ نوعية الضوء الواقع على الاشياء والأجسام في الفراغ .

* اسس التصميم تأليف روبرت جيلام سكوت ترجمة الدكتور عبدالباقي محمد ابراهيم ومحمد محمود يوسف ص ١٨١ الناشر (دار نهضة مصر للطبع والنشر سنة ١٩٦٨) .

آ ـ أشكال الضوء في الفراغ

شكل الضوء في الفراغ يتوقف على عوامل ثلاثة :

العامل الأول :

توزيع الضوء من مصدر طبيعي كالشمس بواسطة فتحات جدارية أو زجاجية أو من مصدر من أحد الأجهزة الضوئية أو من عدد منها وهذا العدد يمثل الوحدة (لوكس) تحد كمية المصدر الضوئي كما تستخدم هنا صفائح أو شرائح ساترة للضوء أو عاكسات ضوئية لتغيير وعكس اتجاه الضوء وكذلك تستعمل في فوهات الأجهزة عدسات عاكسة مقوية أو نافذة إلى مدى أبعد . وهذا التكوين الضوئي بواسطة هذه الأجهزة المعقدة نسبياً يشكل مسألة فنية . ويمكن لنا تبسيط وتصنيف هذه العملية إلى أربعة أساليب للتوزيع وهي :

١ ـ وحدات العدسات أي أجهزة ضوئية في مقدمتها عدسات وهي على هيأة أسطوانات فارغة داخلها مصابيح ضوئية وفي مؤخرة هذا الجهاز الأسطواني عاكس للضوء يعيد الضوء إلى العدسة ليخترقها الضوء ويكبر حجمه ومساحته ويسقط على الفراغ أو السطح وهكذا تحدث مجموعة أضواء مرسلة إلى الفراغ عن طريق مجموعة من الأجهزة الأسطوانية ذات الصفات المتشابهه كمصدر للضوء متعدد الدفعات ولكن سقوط الضوء على المساحة العمودية التي أمامه لا يفقده اللمعان وقوة الضوء بل يزيد منها ويجانس التكرار الضوئي في تقوية الدفق الموسع على مساحة أو مساحات فراغية عمودية وأنواع هذه الأسطوانات الضوئية عديدة (بروجكتر) منها ذو فوهة أمامية دائرية موازية للقاعدة وهي اسطوانية أو ذات فوهه مخروطية واسعة الفتحة توزع الضوء على مساحات واسعة في الفراغ لأغراض إنشائية ضوئية مختلفة (شكل ١٤) .

٢ ـ أجهزة ذات عدسات وفتحات واسعة ترسل الضوء متشبعاً إلى السطح المسلطة عليه الاضاءة بحيث لانفقد لمعانها بل توزعه بالتساوي فيظهر السطح الموزع عليه ذو درجة ضوئية واحدة ومتساوية الجنبات . شكل (١٤ ن ٢) .

٣ ـ وحدات الضوء المتدفق

تعطينا هذه الأجهزة وسوعاً ضوئياً في التوزيع الانشائي للضوء ولكن قوة الضوء هنا تكون أضعف من دفعه الأولي من مصدر الأجهزة وتتكون من ستارة ضوئية مفتوحة في داخل الجهاز للمصدر الضوئي وخلفه عاكس ويتوقف التوزيع الضوئي على هيئة الساتر والعاكس . والأجهزة يمكن التحكم بها بين الساتر والعاكس للحصول على إنارة متدفقة مختلفة الدرجات واللمعان وكلما ابعدنا المصادر الضوئية عن السطح العمودي أو الفراغ المراد إنارته كانت قوة الضوء أقل من منطقة المصدر .

٤ ـ وحدة الضوء الشريطية

تعطينا توزيعاً ضوئياً عريضاً على شكل مروحة يد نسائية يابانية . ونظراً لأنها نستخدم مصادر ضوئية متعددة الفتحات متساوية القوة الصادرة عن كل منها مثل أنابيب الفلورسنت مثلاً فإن الضوء الشريطي هذا لا يحدث ظلالاً عاكسة قوية بل تكون أغلبها باهته . الشكل (١٤ ن ٣) .

العامل الثاني :

هناك عامل آخر يساعد على تحديد شكل وهيئة الضوء في الفراغ وهو الذي يحدث نتيجة لاستخدام

موزعين أو أكثر والشكل الناشيء من الكتل الضوئية الموزعة وكذلك الاتجاهات التي تأتي منها تعتبر بمثابة امكانيات لتحقيق التنوع في الهيئة . شكل (١٤ ن ٤) .

العامل الثالث :

الموازنة بين اللمعان والتحرك اللوني الضوئي والتشبع الصافي في لون الشكل والتكوين ذات تأثير مباشر أيضاً ومثل هذه الموازنة تشبه وضع الألوان على أي سطح كان . والفرق الوحيد أننا نسلط كمية ضوئية أكثر سطوعاً ولمعاناً أو على العكس أقل اشراقاً وخفوتاً وإعتاماً أو أي كمية من الضوء اللوني المختلف في الفراغ أو على السطح بدلاً من صبغ اللوحة بأصباغ ثابتة .

فهنا يمكن إيجاد ألوان ضوئية من شرائح ضوئية ملونة وإسقاطها على سطح وحجبها عند المقتضى وبهذه الطريقة نحافظ على لون الفراغ أو السطح أساساً . بينما ولو وضعنا ألواناً مادية على السطح ربما استفدنا آنياً من لون السطح ولكن لا يعود يخدمنا في أغراض أخرى .

والأجهزة الصناعية للضوء الملون وقيمه المختلفة قد تطورت ووصلت إلى تعقيدات أخذت تلعب دوراً كبيراً في كثير من القضايا المتعلقة بالتصميم والسينما والمسرح وأساليب التلوين الفيزيائي العلمي وغيرها من الأمور الصناعية كثير . *

ب ـ نوعية الضوء الواقع على الأشياء والأجسام في الفراغ

من الواجب الكلام عن حركة الضوء على السطوح المستوية أو المستديرة أو الأسطوانية أو حركة ضوء الشمس في الطبيعة وكيف تنتقل ظلالها على الأشجار والجبال والوديان في مختلف ساعات النهار وأوقاته .

واللون يؤثر فينا من جراء هذه الحركة وضوئه وقيمه وسوف نبين ما قد يجرى فنياً على الأشكال : **

١ ـ قد تكون حركة طبيعية فعلية قائمة في الأشياء والأجسام والهيآت أو في الضوء نفسه أو في ألوانه وتؤثر الحركة في الضوء وفي الشكل سواء بسواء .

٢ ـ إن أي تغيير يحصل في لون الضوء سوف يغير من قيمة الهيأة التشكيلية بمجموع مقوماتها .

ومن الواجب إعطاء بعض النماذج الفنية وقيمها لهذه الأغراض :

أ ـ الاضاءة الفوتغرافية

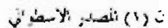
عملية تكوين مصادر ضوئية بدرجات معينة وتسليطها على الجسم المصوَّر لاعطاء درجات من الضوء الرمادي (نتيجة طبع الكارت المصور) (أو الملون) نتيجة للشريحة المطبوعة وكما يحصل في التصوير السينمائي .

ب ـ إنارة دور السينما والعرض والمسارح

نعتبر هذه الحقول الضوئية مجالات خصبة لاستخدام أنواع مختلفة من الألوان والدرجات الضوئية . ومن هذا الحقل نأخذ الاعلانات الضوئية ، والكهربائية الشائعة في الساحات العامة ومن المحتمل استخدام امكانيات الضوء الغير مباشر لاعطاء ظلال صافية أو ملونة وبدرجات متفاوته لحصر الغرض

* The art of light and color by Tom Douglas John P. 39 Pub. by Van Nostrand Reinhold Co. New york copyright 1972.

** أسس التصميم روبرت جيلام سكوت ترجمة د. عبدالباقي محمد ابراهيم ص ١٨٤ – الناشر دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة ١٩٦٨



شكل (١٤) القيم الضوئية واللونية ومصادرها وتوزيعها على شاشة بيضاء

ت (١) المصدر الاسطواني

ت (٢) المصدر المخروطي المنتظم

ت (٣) الوحدة الشريطية المتكررة

ت (٤) ظلال كاملة ونصفية للساقط لونية لثلاثة ألوان رئيسية على شاشة بيضاء والضوء من ثلاثة مصادر

الذي من أجله وضع ذلك الضوء .

وكذلك إضاءة المسارح ونوعية الضوء الذي يجب ألا يؤثر بشدة على المشاهدين بين ضوء القاعة وضوء المسرح حين رفع الشاشة كي لا تتعب العين ولا تتأثر الذات البشرية بحيث يكون الضوء عامل نفور للمشاهد . وأن تتصف هذه الاضاءة بتنسيق مع الحركة القائمة على المسرح ولأغراض العرض المسرحي بالتعاون وأما إضاءة فيدخل فيها التعقيد الضوئي حيث لاحصر له .

جـ ـ الاضاءة المعمارية

نحن لا نخوض في التفاصيل بل نعطي الأسس في تكييف الاضاءة المعمارية حيث تكون مريحة للنفس البشرية وللعين ولا تجهد الانسان بثقل ضوئي يغير من نفسيته ويجعله تعباً . بل نوجد الأجواء الضوئية المناسبة التي تساعد على تحمل الحياة داخل هذه المباني كل بالذي يرضينا .

د ـ اللوميا (فن الضوء المتحرك) *

عرفت هذه العملية بصفة فنية واضحة : حينما قام المعرض الأول سنة ١٩٧١ في صالة كونكوران للفن في واشنطن حيث قُدِّمَ للجمهور برنامجاً متحركاً لألوان جميلة تظهر على الشاشة ، وقوامها ألواناً ضوئية متشابكة متحركة متداخلة . الفنان الذي قام بهذا العمل اسمه (توماس ولفريد) Tomas wilfred وسميت باسمه (لوميا توماس ولفريد) وقد عرض جميع تحضيراته وتخطيطاته للآلات التي وضعها وصنعها لهذا الغرض حتى حققها أمام الجمهور وحقق هذا المعرض من قبل (الكونكوران) في عرض أقامه في مدينة نيويورك .

وشجعه على تطوير هذه اللوميا بان عرضها كألواح وشاشات بيضاء عليها حركة اللوميا على هيئة غيوم كثيفة متحركة متداخلة تتصف بالبُطء مرات وبالسرعة المتداخلة مرات أخرى وعرض هذا العمل مع أوبرا شهرزاد لريمسيي كورساكوف وكانت حركات وغيوم لونية الخلفية تساعد على الاستمتاع بالموسيقى لهذه الأوبرا وكان ذلك سنة ١٩٣٩ في مدينة نيويورك . **

وقد قورن هذا اللون من التصوير الحركي الكهربائي بعصر الذرة ومقدراتها واعتبر حركة اللون الكهربائية متماشية جنباً إلى جنب مع الطاقة الذرية وأهميتها من الناحية العلمية ومحتواها في القرن العشرين ومتجانسة في تكوينها الذوقي .

إن هذه الألوان التجريدية المتحركة تُحضَّر بواسطة أجهزة كهربائية يمكن تسليطها على جدران ملساء ملونة وصامتة أو بيضاء ثم تبدأ بالعرض ويتحرك معها نغم موسيقي لتخلق جواً شاعرياً فياضاً من المعاني المتناغمة لونياً وموسيقياً .

والآن في المحافل الفنية لها أهميتها ، وقد أدخلت كإنارة للمسارح والمراقص والسينما وهي تلعب دوراً خيالياً

* The art of light and colo: by Tom Douglas Jones P. 22-23-24 Pub. by V. N. Reingold Co. New york 1978.

** كلمة لوميا (Lumia, Luminasity or Luminaus) مأخوذة من الكلمة اللاتينية (Lumen) وهي كلمة تعطي معنى الضوء والأنصار والتوهج الشمسي والانعكاسات الضوئية والأجرام المتوهجة كالشمس والقمر ...الخ. وقد اصطلحوا على كلمة لوميا للتعبير عن الضوء المتحرك أو الغيوم الملونة المتحركة صناعيا ويرجع ضوئها إلى الأجهزة الكهربائية التي تقوم بهذا العرض وتعكس أضواءها على سطوح بيضاء تظهر حركة هذا الضوء الممزوج من قبل مصادر كهربائية ملونة ذات حركة متداخلة فيما بينها تظهر انعكاساتها الضوئية المتحركة على الشاشة البيضاء وقد استخدمت في بعض الأوبرات الغنائية والسينمائية لاظهار علاقة حركة اللوميا بالموسيقى التصويرية وتحت نجاحاً طيباً في العالم الغربي وخاصة في أمريكا .

مساعداً للدراما ومشتقاتها وقد أدخلت كإنارة في كثير من المرافق المعمارية والنحتية ولها عالمها الخاص لونياً وضوئياً في أجواء الكاباريهات والحدائق والمتاحف وغيرها .

إن الخاصية التجريدية أو الزخرفية الحرة التي تبتدعها هذه الانارة المبتكرة المتحركة ذات جمالية عالية وجو لوني وضوئي اخاذ فيه نزعة إلى التحرر التكويني للون لا صفة تشكيلية له معينة بل دائب الحركة دائب التكوين دائب التلوين دائب الضوء مما يجعلنا منبهرين في هذه الايماآت الابتكارية التي لا حدود لها .

إن هذا الانشاء الآني التكويني للون هو آخر ما توصل إليه الانسان في عالم الضوء اللوني وقيمه وهو مفتاح كبير لجولات من الألوان وأضوائها التي ربما ستؤثر على التصوير التجريدي الزيتي الثابت وتعطي له دوافع لونية كما يغذي قاموس اللغة لغة الشاعر أو الكاتب .

واللون هنا بحد ذاته موضوع ضوئي إنشائي بحت ولكن حين اخراج قيمه سوف يكون له مرد عال من الناحية التقنوية التي لها معان أدبية وموسيقية وتشكيلية وضوئية ترتبط باستخدامها بثبات من ناحية الوظيفة والحس الانساني .

والحركة الضوئية هذه تعتبر حالياً من مظاهر التفوق الضوئي الملون الذي يمثل تقدم العصر والسيطرة على ظلام الليل والأقبية والصالات وتجميل المدن والمرافق العامة التي يحتاجها الانسان لتكملة حياته اليومية بعد ضوء الشمس حيث يلهو من تعب الحياة الصناعية التي تنهك أعصابه .

وهذا التلوين تطور بحركة سريعة حيث الابتكار في تشكيله وتكوينة فنياً وأُدخِل في كثير من الأعمال الجمالية حيث أثر ذلك في تقبّله نفسياً واجتماعياً .

التزيينات الحديثة الليلية تعتمد على حركة الضوء الملون المتنوع والاخراج المسرحي يعتمده كذلك والعمارة الحديثة أدخلته بشكل واضح ومبسط لتكوين أجواء مناسبة للفراغات المبنية كالمداخل والبارات والسكن والصالات وقاعات الاجتماعات .

والضوء يلعب دوراً مهماً في حياة الانسان الحديث وقد أثر في طاقاته وتذوقه الجمالي إلى حد كبير حيث أصبح جزءاً مهماً من حياته الرئيسية لا يمكنه الاستغناء عنه واعتياده الكبير في كثير من اقتصادياته وفعالياته .

ولا ننسى ما للضوء من قيمة علمية حيث له اليد الأولى في تفسير كثير من ظواهر وأبعاد وأحجام المجرات والكواكب والأجرام السماوية والفلزات والقوى المغناطيسية والكهربية وما إليها . وهو العنصر الفعال في الحياة على هذا الكوكب .

المبحث الثامن

توزيع القيمة الضوئية

١ ـ توزيع القيمة الضوئية عملياً .
٢ ـ اغراض التوزيع .
٣ ـ العلاقات الضوئيـة .
٤ ـ جمالية الايقاعات الضوئية .

١ ـ توزيع القيمة الضوئية عملياً

لاشك أن توزيع القيمة الضوئية في العمل الفني هو بحث أساسي يشمل جنبات العمل ويتصل بموازنة السطوح ودرجات ضوئها . وكذلك المساحات الهندسية وكيفية معالجتها لونياً وهذا اللون يؤثر على النفس البشرية كعامل ضوئي . ولصيغ التوزيع الضوئي إختلاف في المساحات والمظهر ومن حيث الأساس فهي تنتمي قواعده إلى عالم واحد وهو عالم الضوء وأهمية تركيزه وعلاقاته .

الهندسة المعمارية تعتمد على الابصار الضوئي للألوان ووظيفتها داخل الفراغات التي تشكلها هذه العملية .

التوزيع الضوئي في الرسم يكون منسوباً إلى اللون ودرجاته وكيفية تنويع هذه الدرجات اللونية المضيئة ضمن مساحات ولمسات معينة كما في الرسم الزيتي .

التوزيع في عالم النحت له ضياء أغلبه ينتمي إلى عالم اللون الواحد ودرجاته تقريباً وكيفية القيام بهذا الضوء حسب المدرسة والأسلوب والحضارة التي ينتمي إليها ذلك الفنان .

لون الجبس أبيض وله درجاته حسب الملمس الجبسي .

ولون البرنز له درجاته وملمسه المعدني المعروف .

ولون المعادن ودرجات ضوئها وإنعكاساتها لها عالمها المعروف حيث الصقل واللمعان والخشونة الضوئية أو الأكسدة .

أما الفخاريات فتقسم الاضاءة فيها إلى ثلاثة أنواع :

آ ـ توزيع ضوئي غير مزجج بالألوان أي مفخور كالآجر والأواني المفخورة فقط ولها ألوانها وانتاآتها التابعة للون الفخر الطيني وتسمى فنياً Terra cotta .

ب ـ والفخاريات المزججة على درجتين أساسيتين من الاضاءة الأولى درجات متفاوته من الألوان اللامعة البراقه العاكسة لشدة الضوء والثانية مزججة غير لماعة ولا تعكس غير ضوء لوني متساوي الأطراف تقريباً فاقد اللمعان .

إن هذه الدرجات واضحة في التوزيع الضوئي مع مقوماتها .

جـ ـ وهناك التوزيع الزخرفي المحدود العمق والأبعاد والذي يستند إلى حدود الخط يسانده اللون ذو درجات

متفاوته تستند إلى موازنة وإيقاعات ضوئية جمالية معينة تنتمي إلى المدرسة التي يمثلها العمل الفني على سطح واحد أو نسيج واحد أو زجاج واحد .

الضوء على السطوح الواحدة تختلف درجاته باختلاف المواد التي يكونها ذلك السطح وطبيعة الضوء الذي يعكسه ذلك السطح .

أما الحفر الزخرفي على الزجاج النصف شفاف له درجاته الضوئية .

والحفر على المرايا له درجات ضوئية أخرى تختلف .

والحفر على المعدن الصقيل له ضوء آخر لماع .

والحفر على الخشب له درجات ضوئية هادئة معينة .

والحفر على الرخام والآجر له درجات أخرى وهكذا .

فالضوء المنعكس من أي سطح أو مادة يعطي معنى ضوئي مختلف عن طبيعة وضوء المادة الأخرى .

أما اللمعان للمعادن والسطوح المصقولة ذات أساليب متعددة في عكس الضوء ودرجاته وألوانه نعرفها عبر الحضارات بالتجربة والحس الجمالي والرغبة .

إنعكاسات ضوء البيئة المحيطة بالجسم وخاصة في مراكز العتمة وفي ظلاله .

٢ ـ أغـراض التوزيـع

سنقسم التوزيع الضوئي اللوني والمساحي إلى ما يلي :

١ ـ تقسيم الضوء في الفراغ المعماري ونماذج منه .

٢ ـ توزيع اللون الضوئي والمساحي هندسياً في التكوين الانشائي على اللوحة .

٣ ـ توزيع الضوء على المنحوتات المختلفة وعلاقته بالبيئة ضوئياً ولونياً . *

هذا التوزيع المتباين في الضوء هو أمر طبيعي بحكم المواد المكوّن منها ذلك العمل الفني والضوء الساقط عليه يعلمنا بالقيمة الضوئية المغلفة لونياً تلك المادة .

١ ـ تقسيم الضوء في الفراغ المعماري مع نموذج له

إن التبسيط الفراغي في النواحي المعمارية وكبر مساحة الأرضيات والجدران ونفاهة الشبابيك ووسوعها أمر شائع في الأعمال المعمارية الغربية وهذه المسالك التجريدية الحديثة استوجبت ألواناً ودرجات مختلفة الاضاءة حيث تكون مسافطها غير مباشرة لسكنة هذه الفراغات ولا تنفي الألوان المكسوة بها الجدران . أو ربما كانت الاضاءة ملونة مقصودة تكسب الجو روحاً رومانسية وتعبيراً جيداً عن فعالية المكان الذي تشغله الاضاءة . ومن هذه الانطلاقة نحن نعتقد أن الغرب له روح تجريبية في تفهم الضوء الملون لكساء الجدران يتفق وفلسفته الجمالية وتجريديته كما للشرق مفاهيم لونية وضوئية تكسو جدرانه الحارة صيفاً والباردة شتاء كما في المناخ الصحراوي الشديد الاضاءة نهاراً قاسي الظلام ليلاً ولكل له مسالكه ومبرراته السكنية لراحة الانسان الذي

* شرحنا ذلك في الباب الرابع (الفراغ) حول وجود الجسم ضمن الفراغ . وسنبحث علاقة الضوء بالتمثال وضوءه البيئي وعلاقة الغلاف الخارجي للأجسام الثلاثية الأبعاد بما يحيط من ضوء إن كانت تماثيل أم أحياء أم مسرح متحرك أم مثلي سينما (المؤلف)

يعيش داخل هذه الملاجيء الحياتية المعاصرة .

أما المباني المدرسية والمكاتب والمخازن لها ألوان مقاربة باهتة تنتمي إضاءة ألوانها إلى البياض أو الرمادية البسيطة ذات الدرجات القليلة المتقاربة وتضاء بإنارة شريطية على الغالب وشبابيكها عادة تضيء بضوء النهار لكبر مساحاتها وقرب الحدائق المنظمة المزروعة حولها .

ومن بعد الحرب العالمية الثانية درس المعماريون اللون لأغراض الضوء والحرارة والبرودة والتبسيط وليضيف إلى المبنى مظهراً جمالياً غير اعتيادي وكما ظهر «إذا أسيء استعمال اللون يصبح مصدر مضايقة وقلق واشمئزاز» وكلما زادت حدة اللون ونصوعه الضوئي كلما زاد خطر تأثيره .

ومعروف أن اللون لا يُحَسِّن إضاءة مبنى سيء التصميم ولكن إذا أسيء استخدامه في مبنى حسن التصميم ألحق بالمبنى ضرراً بالغاً لا يوصف .

نجد إنارة المدارس تستوجب ضوءاً مناسباً كافياً للقراءة ومساعداً على الحركة وكذلك المكاتب والمخازن المختلفة (الشكل ١٥) .

والمستشفيات تحتاج إلى إضاءة رمادية اللون للجدران مع الاضاءة المتوسطة أو الخافتة إلى حد معين حيث لا تقلق أو تزعج نظر المريض ولا تتبع القضايا الجمالية للاضاءة بقدر ماتكون صحية وبمشورة الأطباء .

والألوان المتضادة contrast يمكن جعلها في مداخل تجارية ومكاتب الشركات للاعلانات في هذه الوحدات أو في مرافق صالات الترفية والكابارييهات مثلاً (شكل ١٥ ـ ن ٣) والألوان المنسقة المنسجمة تكون في صالات السينما وصالات الاستراحة والاستقبال ، أما المعارض والمتاحف فخير الألوان لها هي الألوان البيضاء الحيادية التي تعكس ضوء الفتحات بكميات جيدة ولا تؤثر إنعاكاسات ألوانها على المعروضات والأعمال الفنية .

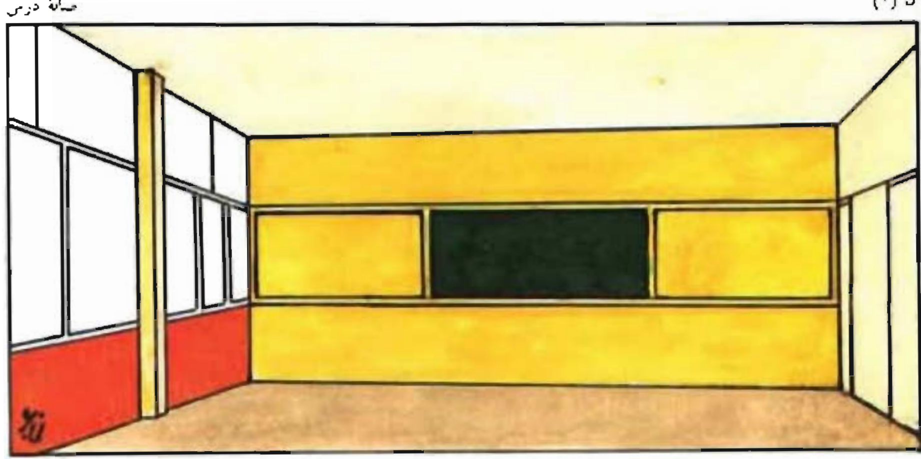
شرح الشكل (١٥) حول الاضاءة المعمارية وتوزيع ألوانها لمساعدة الفراغات على قبولها حياتياً حسب الأغراض التي بنيت وصممت من أجلها .

أ ـ النموذج (١) يمثل قاعة درس في مدرسة قسمت الشبابيك ضوئياً كجدار كامل من الطرف الأيسر وأسفل الشبابيك لون الجزء الجداري هذا بلون حاد غامق لامتصاص الظلال وتقليل سرعة الوهج الخارجي وخاصة في البلاد المشرقة طول النهار . (البلاد العربية مثلاً) أما الحائط الأمامي أي (صدر القاعة) فقد وضعت فيه السبوره ولونت بلون قاتم لظهور عملية الكتابة بالطباشير عليه . وهذا اللون العام للصدر يفضل أن يكون بلون فاتح ودرجاته الضوئية وذبذباته عالية مثل اللون الأصفر المضيء والحوائط المقابلة للشبابيك يفضل أن تكون ألوانها فاتحة لتقوم بدور عاكس للضوء الخارجي لتنير قاعة الدرس وتساعد على رفع قيمة ودرجات الاضاءة داخلها والأرضية تفضل أن تكون بلون رمادي غايته الامتصاص الضوئي وعدم الانعكاسات المتعبة لأعين الطلبة مع تشبعه وامتصاصه لون الاوساخ الحاصلة من مرور الأشخاص عليه .

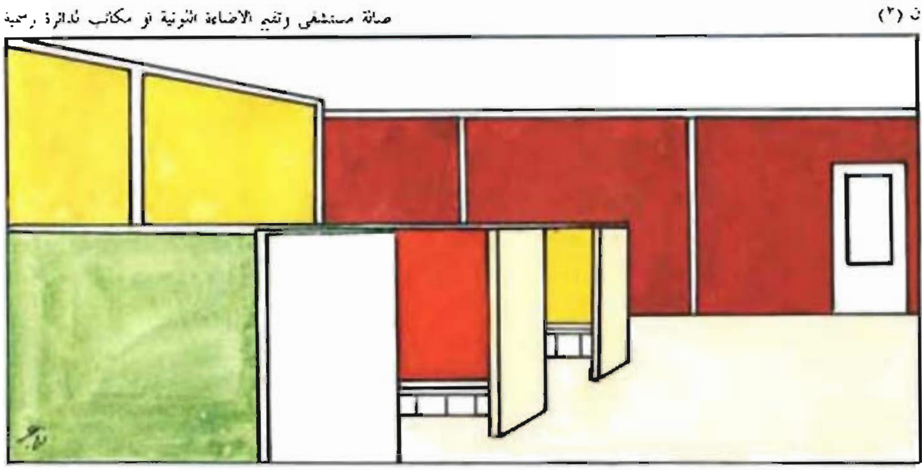
ب ـ النموذج (٢) يمثل صالة أو قاعة يمكن أن تكون مكاتب لشركة أو صحافة أو دائرة حكومية ويفضل أن يكون الجدار الأمامي لونه غامق دافيء لامتصاص الضوء والشعور بعمق المسافة والفتحة البابية على اليمين تمثل منطقة إضاءة وعمق فراغي . أما القواطع يفضل أن تكون سطوحها الخارجة بألوان فاتحة لتقوية

شكل (١٥) أساليب الاضاءة في مرافق الهندسة المعمارية المتعددة الأغراض وكيفية صياغة ألوانها سنداً لهذه الأغراض

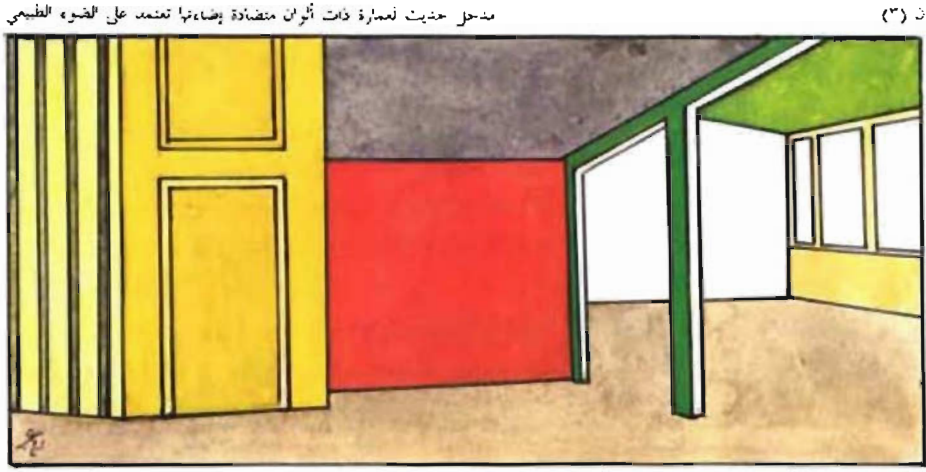
ن (١) صالة درس



ن (٢) صالة مستشفى وتقيم الاضاءة اللونية أو مكاتب لدائرة رسمية



ن (٣) مدخل حديث لعمارة ذات ألوان متضادة بضاءتها تعتمد على الضوء الطبيعي



إنعاكسات الاضاءة وكذلك لتساعد على حسن الرؤية والقراءة . ودواخل القواطع تكون ملونه بلون مشع قليلة الارتفاع لاعطاء إنعكاسات رئيسية للضوء لتساعد فراغ القواطع على تحسين إضاءتها وفصلها عن المحيط خارجها .

وتفضل الأرضية أن تكون ذات لون فاتح وذلك لقلة الشبابيك حيث لا يوجد خطر من وهج الضوء أو الشمس .

جـ ـ النموذج (٣) يمثل مدخل عمارة في الطابق الأسفل Lobby والاضاءة هنا قادمة من شبابيك الجهة اليمنى ومن المدخل الرئيسي الذي على الجهة الوسطى اليمنى أما الألوان تتراوح بين الرمادية السقفية والأرضية لامتصاص الضوء وبين ألوان مشعه في الجدران لتحريك شعاع الضوء وإعطائه بهاءً لونياً جميلاً يساعد على رفع الدرجات الضوئية المشعة على الجدران وإظهار أهمية الألوان التي عليها .

٢ ــ توزيع اللون الضوئي

توزيع الضوء اللوني والمساحي هندسياً في تكوين اللوحة إنشائيا وبنائياً وتصويرياً من مهام الفنان الأساسية في لوحته التي تنتمي إلى اخراج رؤية معينة مربوطة بموضوع أو مضمون يهدف له .

والتوزيع هنا نقصد بتوزيع لون واحد بدرجاته وألوان بدرجات وقيم ضوئية متعددة الغرض منها ملء مساحات اللوحة بمساحات ألوان تقرأ أي أن يكون لها معنى مربوط بالرؤية من جهة وبالمضمون من جهة أخرى ويعتمد هذا التوزيع الضوئي بالاصباغ Hues على ما يلي :

١ ــ المساحات .
٢ ــ اللــون .
٣ ــ درجاتــه .
٤ ــ المنظور اللوني .
٥ ــ الموازنــة .
٦ ــ العلاقات بين الألوان .
٧ ــ الايقاعات .
٨ ــ التجانس في تجاور الألوان .
٩ ــ طبيعة التضاد .
١٠ ــ إبراز الناحية الجمالية .
١١ ــ الناحية العاطفية .
١٢ ــ الناحية الأسلوبية .
١٣ ــ الرؤيــة .
١٤ ــ المضمون أخيراً .
١٥ ــ الانعكاسات والقيمة الضوئية .

كل هذه العوامل تنسق دون إرباك ويكون لها منتهى في الرؤية والمضمون وأن تحتوي على روح البساطة الجمالية التي تساعد على جذب المشاهد نفسياً لربطة بإيقاعات ونغم موسيقي ليستوعب محتوى الصورة من جميع الجهات دون أن نشعره بالتكلف أو التفكك أو القبح أو الابتعاد عن العلاقات بين الرؤية والمضمون ومن بعد كل هذا (دون إجهاد) واللوحة في تكوينها تقسم إلى قسمين :

١ ــ اللوحة التصويرية بالزيت أو الألوان المائية .
٢ ــ لوحة تصميمية كلوحة الأعلان أو التصميم الداخلي التزييني أو زخرفة الأقمشة أو التصميم الصناعي ولكل منها لها أسلوب بالتوزيع الضوئي والقيمة .

اللوحة الفنية على الغالب لها معالجات موسيقية حرة في التوزيع الضوئي والنوعي للون .

ولوحة التصميم والتزيين أي كان نوعها تحتوى على توزيع ضوئي هندسي على الغالب في توزيع مساحاته وحادة الخطوط النهائية بحيث تظهر على أصولها من بعيد حتى تجذب المشاهد ذات صفة تميز بالألوان الحارة الساطعة في غالب الأحيان . تدرس تلك الظواهر عملياً في هذا المجال .

ومن المعوّل عليه في تكوين الاضاءة للّوحة ما هي العملية المتنوعة في التوزيع حسب الغاية والمقتضى للمضمون وانواعها ثلاثة :

أ ـ ساطعة .

ب ـ متوسطة العلاقات الضوئية .

جـ ـ متدرجة حسب وجود الضوء في الطبيعة مع تركيب الألوان المغلقة لظواهر المادة .

كما في (الشكل ١٦) وسنقوم بالشرح فيما يلي .

شرح للشكل (١٦) إن هذا التغاير الضوئي ودرجاته في هذا المنظر يعطينا الامكانيات الأولية المحتملة في معالجة الضوء في وضح النهار بأنواع ثلاثة :

أ ـ النموذج (١) يمثل توزيعاً ضوئياً معتدلاً في درجاته الثلاثة وبلون حيادي متوسط Achromatic وبأسلوب تكعيبي .

وفيه القاتم جداً والرمادي المتوسط والرمادي الفاتح . إن هذه المجموعة تعبر عن وضع السطوح الصخرية والجبلية وضوء النهار والمنظور للقريب والبعيد . مع الظلال القوية والحادة والخفيفة منها كما نلاحظها قرب الصخرة اليمنى في الحقل الأول .

ب ـ النموذج (٢) ويمثل السطوع الكامل الضوئي وسقوطه على الأرض والماء . وهذا السطوع يمثل موازنة ضوئية يغلب عليها لوني القاتم والفاتح على الغالب . أما اللون المتوسط الحيادي فقد كان له فعل قليل للموازنة ليس إلا .

إن الضوء ساطع جداً والشمس مشرقة قوية تشعرنا بحرارتها وكذلك التكوين لا يخلو من الكتل البعيدة والقريبة والاحساس بالمنظور الضوئي قدر المستطاع .

جـ ـ النموذج (٣) يمثل موازنة ضوئية ذات منظور مبسط بالألوان واقتصرنا على التوزيع اللوني للمساحات وحسب مقاييسها وظلالها ونورها مع بعيدها وقريبها بشكل إيقاعي مبسط متكامل الوحدة معطياً معنى واضحاً للمشهد الخلوي الذي أمامنا .

روعي أن تكون الألوان بين الحارة في الضوء والباردة في الظلال مع لون بني شبه حيادي مختلف النغمة والتشبع الضوئي الغامق .

لأثقال المنطقة الأمامية والاحساس بالتجاوب بينه وبين الصخرة اليمنى مع حفظ الموازنة في القيمة واللون والمساحة .

هذه الأمور الواضحة في الشكل (١٦) تبين لنا كيفية معالجة التكوين الانشائي ضوئياً ولونياً معتمداً على هذا الضوء ليس إلا ، وبأنواع ثلاثة .

وهناك عشرات من التوزيعات والاضاءة كل منها تخدم الفكرة والرؤية .

شكل (١٦) توزيع الضوء ودرجاته الصريحة المختزلة في الطبيعة في عملية تنظيم مشهد طبيعي في وضح النهار العملية توزيع السطوح تصويريا

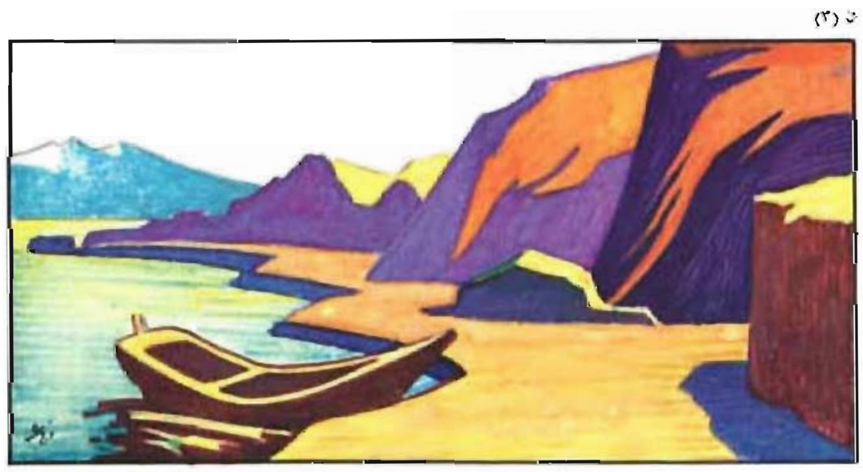
ت (١)



ت (٢)



ت (٣)



من خلال عملنا حركتنا السكون في المشهد عن طريق توزيع وتحريك الضوء بالأسود والأبيض وكذلك بالألوان ليعطي حياة متحركة تشعرنا بهذه المنطقة .

٣ ـ توزيع الضوء النحتي وإختلاف درجاته

إن عنصر النحت والخزف بأبعاده الثلاثة المجسمة له صفات تتميز بأبعاد تختلف تماماً عن أبعاد البناء المعماري (ذو الأبعاد الثلاثة كذلك) .

إن النحت في الدرجة الأولى يعتمد تكوينه على الغطاء الخارجي وسطوحه ومدوراته كما نسميه (التركيب الملمسي) Texture ولهذا الملمس مميزات عديدة وأضواء حينما تسلط عليه يقرأ ذلك التمثال بصفات ثابته تقريباً عند الجميع .

بينما العمارة والبناء جلّ هدفها هو الفراغ الداخلي interiors ولذا كانت الأهمية لاعطائها قيماً جمالية عالية حيث تخدم الأغراض الحياتيه للانسان وتحتاج إلى مساحات واسعة لتسجيل رسالتها المقصودة معماريا . ومع هذا فالبناء المعماري له هذه الصفة الرئيسية وهذه الصفة ذات الواجهات ولكنها لاتغلف الجهات الأربعة بنفس المستوى إلا في العمارة الحديثة فقط التي قام بها «لي كوربوزييه ، وفرانك‌لويدرايد» وغيرهم من المعاصرين .

فالاختلاف العضوي بين النحت والمجسمات الصغيرة كالفخاريات تحوي صفات عضوية ظاهرة تختلف اختلافاً كلياً عن العمارة وتشعر العمارة بأشد الحاجة اليها لتتزين مداخلها وجدرانها وحوائطها ومرافقها لاعطاء اللمسة الفنية للحياة المربوطة بروح الانسان .

والنحت في هذه الحالة يستند إلى أمرين ضوئيين رئيسيين :

١ ـ الضوء الطبيعي ودرجاته وحسن وضع لمساته تكنيكياً من قبل الفنان وهذه الظاهرة معتمدة منذ المدارس الآشورية والفرعونية واليونانية وحتى الآن وتعتمد على صقل السطوح أو تدرجها الضوئي للاحساس بالتشريح في جسم الانسان ونعومة جلده وكذلك نعومة الدرجات الضوئية المتدرجة العديدة .

وهنا تتغير الدرجات الضوئية للمدارس الأوربية بتغاير العصر والزمان ولاننسى الفوارق بين أعمال «ميكائيل أنجلو ، ورودان ، وميلول ، وجاكومتي» بينما نجد هذه الفوارق تعتمد بالدرجة الأولى على النور والظل Chiaro scuro واختلاف المواد وتركيبها البنائي وحركته ونسبه التي يعتمد عليها الفنان .

٢ ـ أصول الضوء في النحت الشرقي وخاصة الفرعوني وفن حضارة مابين النهرين والفارسي القديم . يحتوي على نفس مميزات الاضاءة للفن الآشوري تقريباً . إن أهم مميزات ضوء هذه الحضارات من الناحية النحتية هي حدة سقوط الضوء عليها وعدم وجود تدرج واضح على سطوحها .

مثال ذلك :

الفن الفرعوني رغم نعومة سطوحه وقربه من التشريح الجسمي وحصر حركاته التكوينية إلا أن النور والقيم الضوئية الساقطة عليه لاتقل حدتها عن ٧٥٪ مما هو موجود في الفن الآشوري والبابلي .

إن النحت البابلي يحتوي على صفات زخرفية وسطوح حادة التقاطيع حيث سقوط الضوء عليها مما يجعلها تجريدية زخرفية أقرب إلى الهندسية منها إلى الطبيعية . وسنبين الفوارق الضوئية في أسلوب النحت وكيفية عكسه لدرجات الاضاءة وقيمتها حينما يكمل نهائيا كعمل فني كما ورد في الشكل (١٧) .

شرح منحوتات الشكل (١٧) وكيفية سقوط القيمة الضوئية على التماثيل الثلاثة .

النموذج (١)

يمثل تمثال داود النبي لميخائيل انجلو المحفوظ في متحف أكاديمية فلورنسا بإيطاليا وهو منحوت من مرمر كرارا الأبيض بأسلوب ميخائيل أنجلو (١٥٠١ – ١٥٠٤م) لعصر النهضة وهذا الأسلوب يتميز بحركة وضوء النحت اليوناني والروماني بطريقة جديدة متغيرة قليلاً بالنسبة لحركة عصر النهضة ويتميز التمثال كنموذج لنحوت ذلك العصر بالنعومة والصلات الدقيقة في السطوح الضوئية المنسجمة مع التشريح الجسمي والحركة وهكذا العلائق الكلاسيكية الدقيقة أدت إلى عكس ضوء ناعم متدرج القيم نحس به تلقائيا وبدرجات فاتحة متقاربة و الظلال في التمثال قليلة لبياض جسم المنحوتة المرمري الابيض .

النموذج (٢)

يمثل الملك ميسيرينون من الجيزة بمصر الفراعنه ٢٥٩٩ – ٢٥٧١ ق.م والتمثال من البرونز المصبوب وهو حالياً في متحف بوستون بأميركا . هذا التمثال وما يعكسه من ضوء برونزي في الأصل يدلنا على خلاف واسع في التركيب والأسلوب والاضاءة يختلف عن الفن الكلاسيكي الأوربي . حيث يتميز الجسم بسطوح تكعيبية صريحة لا يرقى إليها الشك واضحة الدرجات والسطوح الضوئية وتحمل بين علاقاتها نعومة فائقة تدل على مهارة ولمسة فن عريقة . والضوء هنا يختلف عما عليه في داود النبي من حيث البساطة في عكس ضوء السطوح والتكوين ونسب التشريح .

النموذج (٣)

من النحت الآشوري للإله نابور القرن ٨ ـــ ٩ قبل الميلاد (وهو الآن في المتحف البريطاني ـــ لندن) هناك السطوح الزخرفية البسيطة مع حركة آشورية تعبيرية باليدين وكتلة الجسم ثقيلة متراصة واللحية والوجه مصاغان بأسلوب الحدود الزخرفية للضوء ويظهر هذا الاسلوب الحدي في الضوء واضح المعالم كسطوح حدية الحوافي والخطوط الزخرفية عمادها التنغيم الخطي والوضوح الضوئي الحدي المائل إلى الزخرفة وليس إلى المنظور الضوئي ودرجاته كما في النحت الايطالي .

يتميز تكوين إنشاء وبناء الضوء نسبة إلى مختلف الأساليب الحضارية عند الأمم والعلاقة الرئيسية بين الفنان والعمل الفني والمشاهد والدرجات الضوئية ذات العلاقة بالعمل الفني . وهذا الموضوع يختلف بالنسبة لفلسفة تلك الأمة وذوقها وتقبلها تلك الاعمال وهي تتطور مع فلسفة الرؤية عندها ولكل عصر أممه ولكل أمة ذوقها يتطور مع التطور الحضاري لتلك الأمة اجمالاً لا جزئياً .

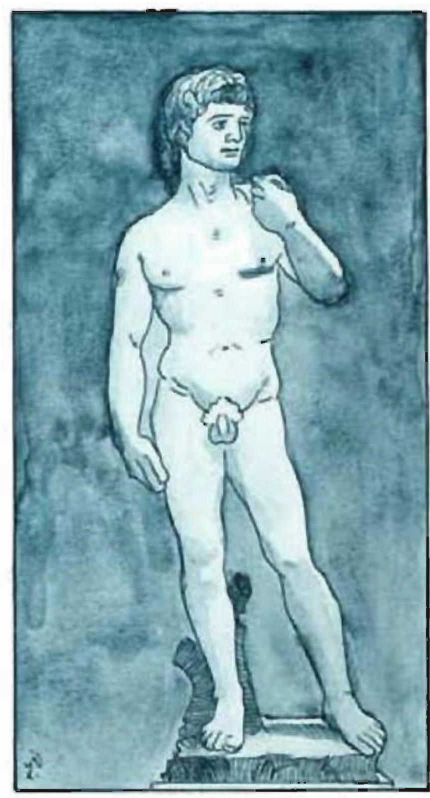
٣ ـــ العلاقات الضوئيـــة Light relations

كما بينا للسطوح إضاءة إن كانت هذه السطوح على تمثال أو سطوح جدران أو مساحات لوحة ولكل له نفس القانون النظري وعند التطبيق يختلف الفن تكنيكيا بالنسبة إلى تلك المدرسة .

والضوء هو الظاهرة الوحيدة الذي له قيم وعلاقات لا تنفصم بعضها عن بعض اطلاقاً وهذه العلاقات بين العمل الفني وغيره ذات قوانين نحن نضعها ونتحكم بها وهي في الأساس عماد الخلق الفني إذ لولا المشاهدة بواسطة العين (وهذه العين لا تتأثر إلا بالضوء) ماعرفنا التشكيل أو الأشياء التي تقع أمامنا والعلاقات في الضوء

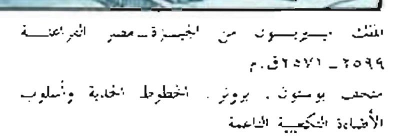
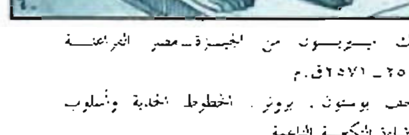
شكل (١٧)

نموذج (١) من عصر النهضة الإيطالي



داود لمبجانيل أنجلو من المرمر ١٥٠١ ـ ١٥٠٤م
متحف فلورنسا ـ ضوء ناعم يتفق مع التشريح
كلاسيك عصر النهضة

نموذج (٢) النحت الفرعوني

الملك ميريسون من الجيزة ـ عصر الفراعنة
٢٥٩٩ ـ ٢٥٧١ ق.م
متحف بوسطن . برونز . الخطوط الخادعة وأسلوب
الإضاءة التكعيبية الناعمة

نموذج (٣) النحت الأشوري



الإله ابو القرن ٨ ـ ٩ قبل الميلاد ـ الحضارة الأشورية
(ما بين النهرين) المتحف البريطاني ـ لندن
د سطوح تكعيبية زخرفية لإضاءة حديثة التي عمادها الخط

تتسم بعلاقات المساحات والسطوح التي يسقط عليها الضوء ويقررها بالنسبة إلى صياغة العمل الذي نقوم به .

المجسمات ليست مصدر إضاءة منعكسه على سطوحها بل أيضاً تتأثر بما يحيط حواليها من ضوء وينعكس على جوانبها وكانت تلك الجوانب في النور والظل ففي الظل تتقبل تلك السطوح الضوء المنعكس عليها ويظهر تأثير الانعكاس بتخفيف حدة الظل المتكون من جراء مركزه عكس النور على سطح له علاقة معه .

واللوحة الزيتيه لها نفس القوانين ولكن بشكل أضواء لونية ومنظورية وعلى هيئة مساحات ومجسمات ذات ثلاثة أبعاد منظورية وعلاقات تكوينية لمختلف الأشياء وتظهر بأساليب ضوئية شتى سبق وأن شرحناها آنفا ولها طابع الصياغة والتوزيع .

أما العمارة فالفراغات الضوئية ذات علائق حياتيه وجمالية مبسطة تساعد على تقبل الحركة اليومية بدوقية عفوية تقبلها النفس البشرية وتعيش معها .

ونجد العلاقات الضوئية وأسلوب توزيعها التشكيلي للصياغة المهضومة في العطاء للمشاهدين والعارفين أصولها .

٤ _ جمالية الايقاعات الضوئية Rhythmic light and beauty

نستنتج مما سبق : الضوء في الأعمال الفنية له درجات ضوئية ملونة : وهذه الدرجات ذات قيم متفاوته في الاشعاع والتدرج والاشباع اللوني وأن هذه القيم ذات إيقاعات على العين .. بدرجة معينة عند كل فنان وكل عمل فني وهذه الايقاعات لا تختلف في محواها عن مستوى ونظام الايقاعات الموسيقية من حيث الذبذبة والموجة والتأثير على العين ومن ثم لها تفسير داخلي بعد العين عند الانسان وهذه العملية تسمى بالايقاعات الضوئية وهي صفات ذات خواص موسيقية وتقسم إلى :

١ _ إيقاعات منسجمة ضوئية في العمل الفني الواحدة ذات معنى لوني متناغم وتتوقف نعومته وخشونته على الملمس التركيبي للعملية الفنية .

٢ _ إيقاعات عنيفة متضادة contrast ذات ضوء متغاير بدرجاته بين الفاتح والغامق والحار والبارد .. الخ . ولها تأثير على العين عنيف كتأثير موسيقى الجاز الراقصة . تملك هذه الايقاعات حيوية عنيفة وهي تستخدم لأغراض مماثلة في أهدافها العنيفة .

٣ _ الايقاعات الركيكة والقبيحة والممجوجة Agly rhythm وهذه الايقاعات تدلل على عدم توازن فكري وعاطفي وليس لها هدف معين ولا يمكن قبولها عقلياً أو ذوقياً ولذا تعتبر مرات عديدة فاشلة بحكم أغلبية المختصين والمشاهدين وتحتوي على سذاجة وضحالة في الرؤية التشكيلية .

٤ _ الوحدة الايقاعية Unity of rhythm عملية توحيد الدرجات الضوئية الساقطة والناتجة عن الانعكاسات اللونية في مساحات اللوحة أو التصاميم ذات علاقات متصلة مفسرة بعضها لبعض ومساندة العمل الفني كمضمون مع الموضوعية والتقنوية كل تلك تجتمع بتناسق ذي إيقاع وهذا الايقاع ذو معنى متشابك متحد مع بعضه متضامن لبناء اللوحة ككل بجميع وحداتها ظاهر العملية وحدة القيم الضوئية واللونية المختلفة... وباطنها المضمون كوحدة عامة خلاصته الموضوع (كعبارة للتسمية) .

إن مجموعة الايقاعات الضوئية ذات القيم المختلفة التي تسحر المشاهد وتشده إلى العمل الفني نتيجة لجمالية

الضوء التعبيرية .

إن هذه الجمالية خلاصة فنية في التأثير النفسي والتشكيلي والانشائي على المشاهدين وهو السحر الذي يدعونا للأخذ بهذا العمل دون الآخر . وربما فضلنا فناناً على آخرين لهذا السبب كحافز مساند للحوافز الفنية الأخرى .

٥ ـ مدلولات الضوء وقيمه عند الشعوب .

الضوء له قيم في الطبيعة بعدد لا يحصى ولذا كانت مدلولاته مختلفة كما انه ينير الطبيعة بمختلف مرافقها من حياة وجماد ونبات . والطبيعة برمتها ملونة والقيم الضوئية المنعكسة عنها مختلفة ومؤشرة تأشيراً رمزياً عن المادة العاكسة وبالغريزة تعلمنا كيف نرى وبالممارسة صار الرمز لدينا محسوساً وله دلالته من أول وهلة . وعبر الحضارات كانت الألوان محببة إلى نفس الانسان ووسيلة عاطفية وجمالية للتعبير عما يدور في نفسه من شعور والشعور بمختلف المدلولات المنفسة نفسياً أو اجتماعياً أو سياسياً أو جمالياً أو اعلامياً بصفة فردية أو جماعية .

ومنذ القديم عرف الانسان كيف يستذوق الألوان ودرجاتها المختلفة في ملبسه ومأكله ومشربه وأثاثه وآلاته ورموزها وقاعات فعالياته . وتماثيلها وصوره المختلفة ثم والألبسة بصفة خاصة ومدلولاتها في السلم والحرب وفي الدين والصلاة وفي الحزن والألم والمأساة وفي الصمت والكلام ، كل تلك وُضِعَ لها الرموز والمدلولات وأصبحت جزءاً من حياته عبر التاريخ وبيّنا ما للألبسة وألوانها ودرجات ضوئها من قيم ومدلولات حياتيه واجتماعية .

وبيّنا أن لكل لون ضوء وقيمة ولكل منها مدلول . وتظهر هذه الأدلة في التعبير الفني والرمزي للتكوين الانشائي أو البنائي في الفن . والشعوب أخذت كثيراً من هذه الرموز الضوئية واعتبرتها شعارات ، مثال ذلك :

العَلَمْ أو الراية رمز الامة سر كبير ذو علاقة بكرامة وتاريخ الشعب يرمز له بالألوان ويعبر عن كرامة وتاريخ وثبات الدولة .

الألبسة لها مدلولها العاطفي والاجتماعي وحتى السياسي والألبسة البراقة الضوء تعرف بألبسة الشباب والألبسة الحيادية الألوان تعتبر للكهول والشيوخ ورجال الحكمة والدين والعلماء .

وألوان معينة اتخذت رمزاً لبعض القبائل في جميع أنحاء العالم ولا زالت حتى الآن تعبر عن الفواصل بين قبيلة وأخرى .

واللون اعتبر في كثير من البلدان رمزاً للمدن المختلفة (ولكل مدينة علم خاص بها) كما في المدن الأوروبية .

وحتى بعض الألوان اعتبرت رمزاً لسلالة معينة أو عائلة معينة كالسادة الذين يتعممون بالعمامة الخضراء مثلاً أو رفع العلم الأخضر للدلالة على ذلك .

واستعمل الضوء للزينة والتجميل وإضافة السحر كما يستعمل في الساحة العامة ذات التماثيل والآثار وتنور تلك الساحات بألوان ضوئية تضيف سحراً وجمالاً نادراً . والشعوب تستدل من الألوان معارف متعددة . مثل رموز جيشها ورجاله ورموز الدولة وعلاماتها ..الخ .

إن مدلولات الضوء ودرجاته اللونية تلعب دوراً هاماً في رؤية الحياة العامة قديماً وحديثاً لدرجة أصبح ذلك أمراً طبيعياً .

واللون رمز للعاطفة عند الشباب وذو إنفعال حركي وخاصة إذا كان لون الألبسة من الألوان الحارة البراقة التي يهفو إليها أبناء العشرين . والألبسة الزاهية معروفة لدى هذا السن . وذات رمز يؤكد عاطفة الحب .

والألوان الزاهية الفاتحة تمثل الأعياد وبهرجتها عند جميع الشعوب ولذا يعمد الآباء إلى تزيين أولادهم وصغارهم حيث أصبحت عادات تزيينية منذ القديم واللون يرمز للعلاقات الودية بين الأفراد والجماعات وخاصة إذا أعتبرت قطع منه كهدايا تعطى للمحبوبين والموثوق بهم .

واللون الأحمر دلالة الحب ، والأزرق دلالة الثقة والأمل ، والأخضر التفاؤل بالخصب واليسر . والأصفر الفاتح ذو دلالة بالرفعة والعظمة والأصفر الغامق دلالة اللؤم والشؤم .

وقد يتشاءم بعض الجماعات والقبائل من بعض الألوان ويعتبروها نذير شر وخراب .

فقد كان الآشوريون لا يقبلون باللون الأسود إلا في حالات الحزن فقط . واللون الأحمر في حالات الحرب (كرمز للدم) ومن طباعهم (لا يأتي السلام إلا بالدم) .

ونجد الألوان تتغير من سن إلى سن آخر ، ما يلبسه الشاب من ألوان زاهية لا يقبل به كهل أو شيخ وقور حيث يعمد إلى الألوان الثلاثية القريبة من الرمادية الحيادية .

ورجال العلم يحبذون الألوان البيضاء والرمادية الداكنة والنساء في ملبسهم يقلدون الطيور وألوانها الزاهية وبعض من الحيوانات والنمور والأسود .

طالما لبس الانسان الأقمشة كان له الذوق في اختيار ألوانه المضيئة . وهنا يعين القيمة الضوئية الملونة المناسبة لذلك .

المَبْحَثُ التاسع

تشكيل الضوء إنشائياً

١ ـ الضوء والانشاء التشكيلي وقيمه .
٢ ـ انواعـه التشـكيلية .
٣ ـ الاضائيـون والانشـاء .
٤ ـ الانشـاء المفتوح والمقفول .
٥ ـ التوزيعات الزخرفية الانشائيـة .

١ ـ الضوء والانشـاء التشكيلي وقيمـه

هناك علاقة وثقى بين الضوء وقيمته في الانشاء التصويري ويقوم الضوء بدور تعبيري أساسي وتتوقف العملية التعبيرية على «الموازنة الضوئية» Balance of light بين الغامق والفاتح والتعادل الحاصل في الايداء الكلي للعملية كما أنه لا يخفي أن كثرة الألوان الداكنة سوف تشعرنا بالحزن والأسى وربما الحيرة والعنف الغاشم وحينما يوجد تعادل ضوئي ستعطينا العملية نتيجة عكسية تماماً .

ولذا يستوجب على الفنان أن يهيء لنا الضوء وأصوله المقنعة للاخراج الانشائي الذي يساعد على تفهم الموضوع الذي يريده من خلال الرؤية . كما لا يخفي أن نبين الأخطاء التي تقع في هذا المجال وكثير من الفنانين يضيء أشكاله داخل الانشاء بشكل متشابه استمراري مما يثير الملل عند المشاهد والغرض الذي أداه .

ومن ناحية ثانية وجود التضاد الضوئي الحاد Contrast يجعلنا نحس بالنشاز الحاصل في العلاقات الضوئية للوحة ما لم تكن هناك علاقات رابطة مهدئة ومقادير مساحات التضاد موزعة بشكل دقيق لا مبالغة فيها .

وفي النهاية نعود إلى الطبيعة حيث القوانين الضوئية التي تتكون منها وسوف لا نصل إلى سرها وكيفية إبدائها فنياً ما لم نعرف سر قوانين تلك العوامل التي جعلتها الطبيعة تظهر بهذا الشكل . *

٢ ـ أنواعه التشكيلية

الظل والضياء في الانشاء chiaroscuro **

وهذه الكلمة أو الاصطلاح الفني مرتبط ارتباطاً وثيقاً في عالم الفن ويستعمل دائما بما يتعلق بأمور القيم الضوئية أو اللونية أو كليهما معاً . وهذا الاصطلاح يعبر عن تكنيك وأسلوب خاص يسمى باسمه وهو (الاضاءة في الظلام) .

ويتضمن استعمالاته في العديد من قيم النور والظل بدرجات متباينة ومتفاوتة في مختلف المجالات التكوينية تشكيلياً . ومنذ أيام ليوناردو دافنشي حتى الوقت الحاضر هذه الكلمة هي المفتاح السحري لحل كثير من

---

* Art Fundamentals (theory and practice) by ocverk P. 66 Pub. by W.M.C.Brown Co. Dubuque Iowa U.S.A.

** (chiaroscuro) أصطلاح فني باللغة الايطالية ومعناه النور والظل أو الفاتح والغامق وكلاهما يؤدي نفس المعنى أو (الاضاءة في الظلام)

معاضل الضياء في الانشاء حيث تكون الجو الضوئي المناسب في اللوحة والوهم الذي يعطينا أبعاداً عديدة تساعد على صياغة بناء اللوحة . وما يحيط بالأشياء داخل اللوحة بطريقة حرة مناسبة لما تحتله من مساحات ومراكز هيئت لها . ويمكن القول أن نضوج «النور والظل» بدأ من عهد جيوتو فنان إيطالي عاش في فلورنسا وأسيسي بين (١٢٧٦–١٣٣٥م) والذي استخدم في أعماله الغامق والفاتح وسلطها على أشكاله وشخوصه المتحركة ضمن الانشاء ومضمنة تضمينا تعبيرياً بواسطة السطح والخط الصريح للفصل بين شكل وآخر وبين بعد وآخر وذلك بالألوان .

ومن فناني ذلك العهد مثل «ماساجيو ، وفرانجلكو ، وبالبوللو» . وهؤلاء الفنانين الفلورنسيين كانوا من أوائل من قام بذلك .

وقد دفع هؤلاء موضوع النور والظل إلى الأمام حيث طوروا الموضوع وجعلوه قيمة تعبيرية للبناء والعمق والتدوير في المجسمات Volume والاحساس بالجو العام وحتى بالتدرج الضوئي .

وليوناردو دافنشي لعب دوراً أساسياً في اكتشاف الجو العام والأبعاد الضوئية عن طريق قيمة النور والظل واستخدم ظلالاً ونوراً متضاداً دون خوف ولكن بنعومة العلاقات التي تربطها وبالتدرج في القيم وخلق جو سلس ناعم لها ومشى على هذا المنوال كثير من فناني فينسيا (إيطاليا) أمثال (جورجيوني) Giorgione تيتيان Titian وتنتورتو Tintoretto هؤلاء ابتعدوا عن رسم الخط كأساس للنور والظل واستخدموا القيم الضوئية ومساحاته عوضه . وأسسوا أسلوباً في الانشاء يعتمد على التغليف الضوئي enveloping والجو Atmosphere وسيطرة الدرجات الضوئية dominant tonality .

٣ _ الاضائيون والانشاء Tenebrists

الرسامون الذين يستخدمون النور والظل يُسمَّون كذلك بالاضائيين ونبتت هذه التسمية منذ القرن السابع عشر حيث ظهرت جماعة من الرسامين تأثروا بالاضاءة التي مارسها وفيهما ميخائيل أنجلو والرسام كرافاجيو وأسسه الضوئية التي اعتمدت على أعمال كورجيو وتحتوي على الصفات المدرسية المسماة بالاضاءة القاتمة Dark manner وشاعت في أواسط أوروبا وغربها .*

وقد قام رامبرانت بتوسيع نطاق هذا المذهب الضوئي في نتاج أعماله الانشائية وخاصة بما يتعلق بالضوء القاتم واستخدامه على نطاق واسع ولمختلف الأغراض وتتلخص عمليته الضوئية القاتمة بتسليط حزمة ضوئية من جهة واحدة فقط ويرسلها على النموذج الذي يريد تصويره أو الانشاء الذي يريد بناءه .

وهذه العملية (الحالة القاتمة) كما نسميها مبالغة وتتصل إلى حد بعيد بمدرسة الباروك الايطالية .**

وكثير من أتباعه نسجوا الضوء على هذا الهدف وخاصة بما يتعلق بالتصوير الدرامي الملحمي أو بالمسرح وأسلوب إضاءته وتمخضت هذه المدرسة في السير بعيداً إلى أن اصبحت ضعيفة الصبغة اللونية لدرجة العتمة

---

* ميخائيل أنجلو Michelangelo . كرافاجيو Caravaggio كوريجيو Coreggio .

** مدرسة الباروك الايطالية ظهرت ونمت في القرن السابع عشر الايطالي ومن رجالها برنيني النحات وبرامنتي المعمار وتتميز هذه المدرسة بانشاء تكويني ذو صفات متحركة ديناميكية في تكوين السطوح والفجوات القوسية والحفر الدائرية المتحركة ولها أسلوب يرتفع في قيمته الى الأعلى على هيئة الأسلوب القوطي ولكن لا خط مستقيم فيه . وكذلك الواجهات تتميز بالأقواس في تحديدها دون الخطوط المستقيمة كما هي ظاهرة في كنيسة سانتا ماريا في ميدان نافونا في روما . (المؤلف)

الضائعة (في الألوان الطينية وخاصة في أواسط القرن التاسع عشر) ثم ظهرت المدرسة الضوئية وأنقذت الموقف الضوئي من العدم والضياع .

والضوئية Tenebrism ظهرت في الجزء الثاني من القرن التاسع عشر على هيئة جماعة اشتغلت معجبة بفنون الضوء ودراساته حيث تكوينه في العمل الفني يقود إلى العاطفة وغريزة الحب والتعبير عنهما دراماتيكياً .

ونبعت هذه المدرسة من أصول وتجارب توزيع الضوء الفيزيائي حيث أخذت توزع الضوء بصفة خاصة لخلق أجواء معينة تساعد على الرسم والتلوين وتوزيع عملية الانشاء بحضور الأبعاد والمسافات المرئية المعبرة عن الرؤية التي يبتكرها الفنان ضمن هذه القواعد الضوئية وأبعاد المجسمات .

وخير مثال لهذه المدرسة شيخها الفنان رامبرانت Rembrandt ، إن نمو الظاهرة الفنية كانت أداة فعالة تضيء النور أمام فنانين أقل شأناً منه ولمدة قرون عديدة حتى انتشرت في أواسط أوربا وصارت ذات مفعول سحري اتخذته المدارس الانكليزية والفرنسية والألمانية ؛ ثم نسجت على هذه القواعد كثير من الحركات الضوئية حتى بعد دي‌لاكروا وظهور الانطباعية حيث تحول الضوء من مثاليته التكنيكية إلى دراسة الطبيعة باضوائها .

٤ ـ الانشاء المفتوح والمقفول Open and closed composition*

من السهولة بمكان أن نتعرف على الدرجات الضوئية ومفاتيحها للانشاء (المفتوح أو المغلوق) فالتخطيطات المقفولة هي التي تحتوى على قيم ضوئية محدودة بواسطة الأحرف والحدود الخارجية للشكل أو الهيأة . بينما في الانشاء ذو القيم المفتوحة والفراغات والمساحات تظهر عند رغبة الفنان وكيفية معالجتها بحريته الشخصية دون التقيد بحدود الشكل كالمقفولة مثلاً . ففي بعض الأحيان تتوقف القيمة على صياغة الشكل وفي بعض الأحيان يمكن إبداء قيمة كذلك بحدوده القاطعة وفي بعض الأحيان لكليهما معاً وفي بعض الأحيان يرسم الفنان أشكالاً ضبابية دون حدود تعبيرية ودون خطوط كما في الأسلوب الانطباعي أو ربما خلق جواً دراماتيكياً عنيفاً دون اللجوء إلى الأصول الضوئية أو الخطية المألوفة في الوقت الذي يضع قيماً متضادة وبحدة تبلور الأشكال نتيجة لذلك . وفي هذه الحالة تتطوّر الأسلوبية من حالة الزخرفة الطبيعية إلى الحالة التعبيرية الشبه حرة .

٥ ـ التوزيعات الزخرفية الانشائية Decorative pattern in composition

في التوزيعات الضوئية الواضحة للسطوح المحدده نجدها واضحة في المدرسة التكعيبية تقريباً وخاصة في فجر رجال هذه الحركة مثل بيكاسو وبراغ . وفي أعمالهم التصويرية نجد حدود السطوح كانت منظمة بحدود خارجية واضحة . ومنها تنطلق تبعا لهذه البساطة عملية تجريدية بحتة .

تطورت هذه المدرسة على النحو التالي . في بادىء الأمر ظُللت هذه السطوح ووجدت بشكل منظوري متلاشي نسبياً وبشكل شخصي عند كل منهم ومما يلفت النظر في أعمالهم هنا لم يكن مصدر الضوء من جهة واحدة أو معينة وربما من جهات متعددة ، ومن بعد تطورت السطوح وحُذف منها الظلال وأصبحت لونية لا تحتوى إلّا اللون الغامق أو الفاتح العام الصريح ومن بعد تطور السطح ذو البعدين وأخذت تظهر سطوح ذات أبعاد ثلاثة أو متوازنة بالدرجات الضوئية المتقدمة إلى الأمام أو المتخلفة إلى الوراء .

* يقصد بالانشاء المفتوح والمقفول نسبة الى القيم الضوئية التي ينتهجها عمل الفنان حيث يعتمد هنا على الخط الخارجي لتحديد الأجسام والأشكال دون تسرب بعض القيم الضوئية الى خارج الجسم الى الجو مثلاً .
Art Fundamentals P. 68 by Ocvirk Pub. by W. C. Brown.

والتكعيبي بيكاسو وضع أضواء على سطوح أعماله وقام بثورة عارمة داحضاً فيها الأصول الضوئية وموازنتها المنظورية وغيرها إلى سطوح مستقلة ذات لون واحد دون تدرج في القيمة . وفي هذه الحالة ظهرت سمات ضوئية مختلفة أخذت تلفت النظر بحيث تظهر هذه البساطة في السطوح مما يوحي بظلال خاصة وبأسلوب الفنان .

مما سبق شرحه أن اصول الضوء يمكن تطويره حسب مقتضيات أسلوب الفنان أو أساليب الفنانين حدساً أو عقلاً دون الأخذ كثيراً بالقواعد المتزمتة ولكن لايمكن تركها دون خلق توازن جديد مما يساعد على إضفاء الحياة للسطوح المركب منها الأشكال والأبعاد والمنظور وأخيراً الضوء النوري والظلي .

فالانشاء يتكيف بمفاهيم شخصية وعاطفية دون فقد مميزات الضوء واللون مما يجعلنا أن نبتكر أشياء جديدة ذات صلة بأهدافنا الفنية والجمالية والتشكيلية المكون للمواضيع المرئية مهما كانت مدرستها أو أسلوب بنائها .

ويظهر مما تقدم العلاقات الوثقى بين القيم الضوئية المختلفة الأغراض من جهة وعلاقاتها بصياغة الأشكال وحدودها الخارجية الفاصلة من جهة أخرى وربط الضوء بين الأشكال لاعطاء صفة المرونة اللونية للاضاءة ومرونة تحديد الأشكال من جهة أخرى .

هذه الأشكال أي كان نوعها تعطي قيماً قوية مترابطة إذا ما تمكن الفنان من تكوين إضاءة متجانسة ساحرة أخاذة تضفي الصيغ النهائية والجمالية في تكوين الأشكال وسطوحها من جهة وربط وضبط الضوء العام للعمل الفني كوحدة متماسكة من حيث الخلق والتكوين الابداعي الممثل للصياغة النهائية العامة . حيث العلاقات الضوئية وحركاتها وربطها تتعلق بالمعنى المربوط بالمضمون من جهة والأشكال المملوءة مع الفراغات . التي تتجمع بين السالب والموجب لتكوين وحدة الرؤية في المضمون الذي يمثل الموضوع كسمة نهائية لاخراج العمل الفني في النهاية .

المبحث العاشر

الرؤية والموضوع في تشكيل القيمة

أسس تكوين القيمة الضوئية تشكيلياً ومجمل علاقتها ضمن الرؤية والموضوع .

أسس تكوين القيمة الضوئية تشكيلياً ومجمل علاقتها ضمن الرؤية والموضوع

بين الطبيعة الفيزيائية وضوئها العام وبين التحقيق الفني وضوءه الرئيسي يمارس القيمة كل فنان ، وهناك أمور يجب إيضاحها حتى نعرف كيف نقوم بترجمة الضوء والطبيعة إلى أعمال فنية .

الرسام المصور يجلس أمام لوحته ليرسم شخصاً ما في مشغله وقد سلط عليه نوعاً خاصاً من الضوء إن كان ذلك الضوء طبيعياً ام كهربائياً فإن العملية هنا تحتاج إلى ترجمة ما يلي :

١ ـ الضوء الساقط على الجسم له صفات خاصة وزوايا سقوط معينة يجب دراستها ودراسة القيم الضوئية واللونية الناتجة عن هذه الاضاءة .

٢ ـ إن ألوان الشخص (الموديل) لها صفات مميزة طبيعية تسمى بالطابع اللوني colours caracter وهذه الألوان ترى بالعين المجردة وذات انشاء معين نتيجة سقوط ضوء معين ومن جهة أو جهات معينة على الجسم الذي أمامنا .

٣ ـ عملية رؤية الجسم الذي أمامنا وطريقة رؤية الفنان له إن كان يحسن الرؤية الفنية السليمة (بالنسبة إلى خبرته) أم لا ؟ . وهذه الرؤية من المشقة ـ إلى حد كبير ـ وليس فقط نرى الضوء بل البناء الجسمي للشكل والتشريح والألوان وكيف نقوم بعملية الحصر الانشائي عملياً مع التخطيط داخل اللوحة ومع تكوينات الجسم العضلية والبنائية .

٤ ـ كيف نترجم ما نراه إلى عمل فني من تخطيط وانشاء ولون .

أما اللون ينبع عندنا من (الباليت التي أمامنا) وما بها من ألوان وكيف نترجم هذه الألوان إلى إضاءة مقاربة للطبيعة الجسمية التي أمامنا (الموديل) مع ألوانه وظلاله وبنائه ليكون عملاً فنياً ناجحاً تنطبق صفاته مع خصائص الموديل وألوانه وأسلوبنا الفني .

إن هذه الأمور الأربعة هي جزء كبير من عملية الانشاء الضوئي الذي يضيف الحياة على سطح اللوحة الجامدة ويحولها إلى عمل فني ناجح .

ونجد علاقتنا بالضوء وألوانه أمر مهم بدرجة يلعب دوراً أساسياً في أعمالنا الانشائية ولما كانت علاقاتنا بالطبيعة كفنانين لنا أهداف ووظائف وعمق جمالي . وبهذا الموجز سوف نبين ما يمكن بيانه من الأسس التي تمهد لنا رؤية الطبيعة بأسلوب يساعد على تأدية العملية الفنية بوضع قوانين ضوئية إنشائية تساعدنا على تحقيقها وتفهم أسرارها كما قال ذلك الرسام الانكليزي كونستابل Constable .

وفي الطبيعة تؤثر العوامل التالية في الاضاءة وتعطي ظواهر مختلفة الكثافة الضوئية أو اللونية (والطبيعة

المشاهدة لها أوقات لضوء مختلف) نذكر منها :

١ ـ سطوع الشمس الواضح اثناء النهار .

٢ ـ شروق الشمس وقيمتها الضوئية في تلك الساعات .

٣ ـ أوقات الظهيرة والسطوع المضاد للنور والظهر .

٤ ـ ساعات الأصيل وقيمتها الضوئية وألوانها .

٥ ـ الغيوم واقفال الضوء المباشر عن الشمس .

٦ ـ الفصول الأربعة وإختلاف أضوائها وقيمها .

٧ ـ الحر والبرد .

٨ ـ الظواهر الطبيعية الأخرى التي تؤثر في الضوء مثل المطر ، والثلج ، والحر .

٩ ـ البيئة (الجبل . السهل . الثلوج العالية . الصحراء)..الخ .

كل هذه العوامل لها مظاهر متعددة لاعطاء قيم ضوئية حين تصويرها . ونتمكن من تصوير مشاهد الطبيعة وتعيين أجوائها بالصبغة التي تبرز القيم الضوئية فيها .*

وعمادنا على الطبيعة هنا في أمرين :

أ ـ الظواهر الطبيعية الآنفة الذكر وكيفية الاستفادة منها .

ب ـ كيف نرسم هذه المناظر وفي أي حالة مما ذكرنا وكيفية تنفيذ هذه القيم الضوئية انشائيا ، وقد بينا شيئا من ذلك في النماذج الثلاثة في الشكل (١٦) .

أما يتعلق بإنشاء وبناء المواضيع الانسانية ومجاميع كتل الأجسام المتحركة ونسبها وفاعليتها داخل اللوحة والغرض الذي أوجدت من أجله اللوحة تتعلق بالهدف الأدبي الموضوعي المرتبط مع الرؤية التي يتم إخراجها ونسوق الأمثلة للاضاءة المتغايرة تبعا لتغاير الانشاء الموجه ونقصد هنا بصفة خاصة الانشاء ذو الشخوص المتحركة المهدفة بموضوع Figurative movement in composition .

والضوء هنا في بناءه يساعد على الأغراض الآتية :

١ ـ تصوير الطبيعة وعوامل ظهورها كما أسلفنا تعطي لنا الخيار في انتخاب ساعات النهار أو البيئة ..الخ وبدرجات معينة في الضوء .

٢ ـ الأشخاص المتحركين في بناء الانشاء المعتمدين للمواضيع التالية :

أ ـ الدراما والعنف الحركي للأجسام .

ب ـ المأساة والحزن واليأس .

جـ ـ الفرح والسعادة .

د ـ العظة والتأمل التربوي .

هـ ـ الجمال من أجل الصحة والجمال الجنسي والتمتع بخصاله المختلفة البريئة .

ز ـ إضاءة الفراغات والساحات والعمارات والمتاحف والمرافق العامة وكيفية إنشاء أضوائها .

* استعملنا هنا كلمة تصوير في هذا المؤلف كما استعملها العرب في مؤلفاتهم ونقصد بها التلوين او الرسم بالالوان . أما كلمة (الرسم) ونعلها فنقصد به التخطيط على اللوح او السطح او على الورق باختلاف انواعه . (المؤلف)

ح ـ المسارح ومعاملة الاضاءة لنفس الأغراض الأدبية المار ذكرها

ط ـ الملهاة والافاضة بالمسرة والضحك (المساخر) .

ي ـ الحروب والملاحم التاريخية الفاصلة .

ك ـ الثورات الشعبية والسياسية .

ل ـ المواضيع الاجتماعية .

كل ما ذكرنا يمكن الاستفادة من تعيين أنواع الدرجات الضوئية لأغراض التطبيق الفني إنشائياً ولاعطاء الصفة المساعدة على إحياء الموضوع الانساني المنشأ من أجله العمل الفني .

وسوف نبين أنواع الاضاءة في الانشاء ونقسمها الى ما يلي :

١ ـ الاضاءة الساطعة القوية وتمثل السعادة والنشاط والحركة والحيوية والتفاؤل .

٢ ـ الاضاءة المتوسطة للعمل اليومي والدراما والحركة الخيالية الاعتيادية والحلول الآمنة لكل الناس وإعطاء العظة والتأمل للأفضل في بعض الحالات وللدلالة على التواضع والكفاف والنشاط المعتدل .

٣ ـ النور الخافت الهادىء للدلالة على التأمل وربما الخمول والتقلص من الحياة العنيفة وللدلالة على الفقر وربما المرض . والخوف والكفاف .

٤ ـ الألوان الداكنة أو الحالكة . إنشاؤها الضوئي يدل على الحزن والحسرة والتشاؤم وربما العكس فيها الحكمة والوقار والعظة الثقيلة المغزى .

٥ ـ الأضواء المتحركة الحارة العنيفة المتضادة . تدل على الثورة والفورة الدموية والحرب والتخريب والدمار والنار والهلاك والتدمير .

٦ ـ الأضواء الحزمية المنطلقة تدل على العنف الحركي بجو معين ولها أهداف خاصة تظهر في إنشاء لوحات الحروب الجوية الحديثة والأجواء الليلية للقضايا الدينية والميتافيزيقية .. الخ .

إن ما ذكرنا يبين لنا كيفية الاستفادة من الضوء حيث عملية تنظيم لمظهر الرؤية وموضوعيتها من الناحية التصويرية أو الانشائية التشكيلية لجزء منها أو بعض الأحيان لهدف واحد فقط لاغير .

إن التشابك المتين بين عناصر الانشاء كهيأة عامة والضوء أمر لازم لا يمكن اغفاله بتاتاً . وكلما قويت تلك العناصر انشائياً مع الضوء ظهرت حركة الحياة في العمل الفني وأعطته السمات المتكاملة المقبولة عند الانسان في كل عصر وكل زمان .

وتظهر في هذه الحالة عوامل الاسلوب المطابقة للرؤية في رغائب الفنان الذاتية التكوينية وكيفية اطلاقها كعمل فني يراه الناس . وتعدد المدارس والمذاهب الفنية وأغراضها في المواضيع الخياتية أو الجمالية تشع الضوء الازلي في العمل الفني مهما كان أسلوب ذلك العمل ومن هنا تنشأ عملية الأستحسان أو الاستهجان والمقاس لها واسع وقبولها أو رفضها من الناس أوسع أي لابد هذه الأعمال أن تخضع لعامل النقد والنقد وحده هو المقيم للأعمال الفنية ومدى صلاحيتها الجمالية وابداعاتها . *

مما سبق قبل نهاية هذا الباب أود أن أبين التالي :

لا يمكن نجاح عمل إنشائي تشكيلي مهما كان نوعه إذا كانت قيمه الضوئية مضطربة لا تتفق مع الأهداف

* Art and illusion by E.H.Gawbrich P. 49 Pub. by Phaidon Press London (Fifth edition 1977)

الأدبية أو الأجتماعية أو السياسية أو الشخصية الموضوع من أجلها ذلك العمل . ومن مميزات الهيأة التشكيلية الجيدة هي ماتشعه من قيم ضوئية مناسبة للموضوع والغرض والهدف بنسب منسقة جمالياً ولونياً . فإذا أضطربت هذه الظواهر الضوئية اضطرب العمل الفني تشكيلياً مهما كان نوعه ومهما كان السبب وخلاصة البحث من الناحية التقنية نبينها كالآتي :

أ ـ كيفية تحويل الاضاءة إلى قيم لونية وضوئية في عالم الفن .

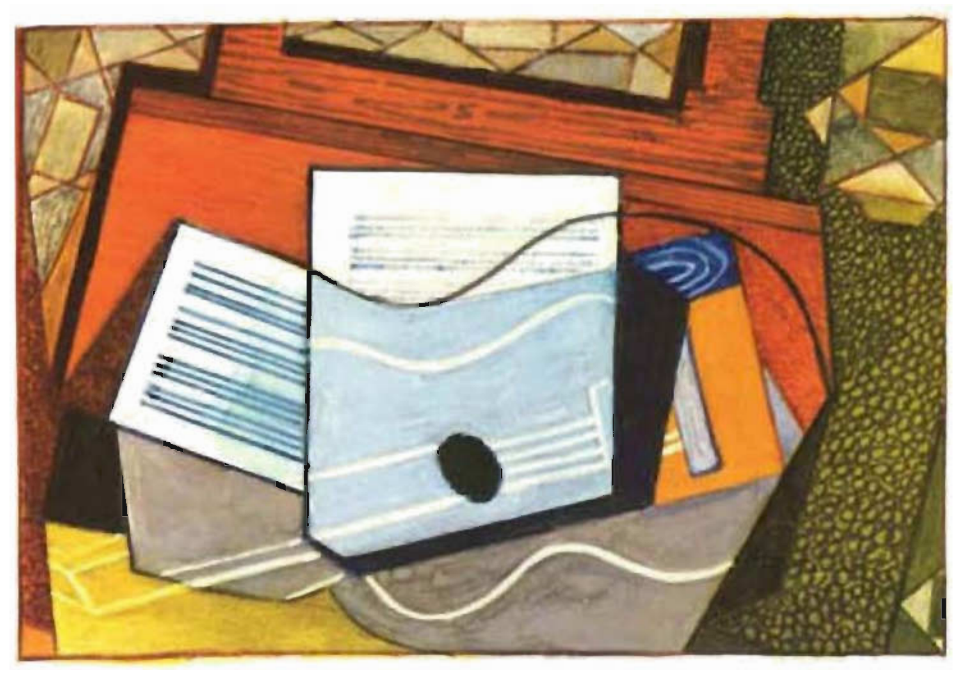
١ ـ نرى النموذج الحي المراد رسمه كأمر واقع منضم في منطقة اضاءة معينة .

٢ ـ نضع صيغ معينة من ألوان الرسم الزيتية لهدف رسم هذا النموذج .

٣ ـ نحول الضوء الطبيعي إلى ألوان ممزوجة على صحن الألوان ثم نقوم بتصويرها على اللوحة بواسطة الفرشاة والدهون والمخاليل الدهنية .

٤ ـ النموذج المرسوم على اللوحة عبارة عن صورة مادية للنموذج الحي الذي أمامنا حولناه إلى لوحة زيتية عبر الرؤية والضوء وهذا التحويل حصل فنياً وتقنياً بواسطة مادة الوسيط (وهي الأصباغ وقماش اللوحة المرسومة) .

شكل (١٨) اضاءة تكعيبية حديثة بداية القرن العشرين



طبيعة صامتة ١٩١٣ للفنان كريز Gris ولد في اسبانيا (١٨٨٧ ـ ١٩٢٧) نقلا عن الصورة الموجودة في متحف كولر مولر في أمستردام .
دراسة حديثة لتركيز الأضاءة الخفيفة الموزعة حول مركز اللوحة وجانب داكنة للصورة . وهنا تظهر نزعة زخرفية فيها نغمات من الظلال الحقيقة المساعدة للتدرجات اللونية المشبعة وهذا أسلوب أخذ به كثير من الفنانين وبينهم بيكاسو وسيزان وأتباعهم .

المؤلف.

الباب الثاني
التركيبُ الملمَسِيُّ

المبحث الأول
مظهر الغلاف الخارجي للأجسام .

المبحث الثاني
اللون والملمس علامة فارقة للأجسام .

المبحث الثالث
علاقة الملمس بالمرئيات .

المبحث الرابع
استعمالات الملمس وصفاته .

المبحث الخامس
تطوير الملمس من الطبيعة إلى الفن .

المبحث السادس
خواص التركيب الملمسي والحضارة .

المبحث السابع
خصائص الملمس .

المبحث الثامن
الطابع الفني للملمس .

المبْحَثُ الأوَّل

مظهر الغلاف الخارجي للأجسام

مظهر الغلاف الخارجي للأجسام

١ ـ تعـريف
٢ ـ المظهر الخارجي للأجسام والطبيعة .

١ ـ تعـريف

هو المظهر الخارجي للنسيج الغطائي الطبيعي أو الصناعي للأجسام والأشياء والظواهر الطبيعية المختلفة التي نقع أمامنا مثل الأجسام عامة طبيعية وهندسية وصناعية ونباتية وحيوانية وصخور ورمال وغيوم وألوان . كل هذه الظواهر تتشابك بالأبعاد والتشكيل لتكون المظهر الخارجي لأي جسم كان يقع تحت أعيننا ويمكن رؤيته أو لمسه باليد . فإن كان قريباً وذو صفات ثابته الابعاد (بعدين أو ثلاثة) كان من الممكن لمسه وإن كان بعيداً كان من الممكن رؤيته وتقدير رسم ملمسه حسب خبرتنا الطويلة في الرؤية والمشاهدة*.

أما الأجسام ذات الأحجام والصفات الغير ثابته مثل الغيوم والمياه والمواد اللزجة والسوائل والمواد اللينة يمكن أن نقدر مظهرها التكويني بما نعرفه عنها من خبرة في تكوينها ومظهرها .

مثلاً الورق له صفات معينة وهي البُعدين . ويتغير ملمسه حينما نضيف عليه خطوطاً مستقيمة للكتابة ولكن حينما نضيف على لونه الأبيض لوناً اصفراً اصبحت ظواهر صفاته تختلف . وإذا صنعنا منه أكياساً للتعليب والتغليف أصبحت صفاته الظاهرية تختلف . وإذا اضفنا مادة خشنة على ملمسه ومتماسكه تغير ملمسه إلى صفة جديدة .

والمظهر الخارجي للمادة نسميه الملمس أو التركيب الملمسي Texture نعني بها الصفات الواضحة الخارجية لأجسام الطبيعة على إختلافها ، وكذلك منها الصناعية حيث تغلف جميع المجسمات والأحياء والنباتات والسماء والمياه والصخور والجبال ... الخ**.

٢ ـ المظهر الخارجي للاجسام والطبيعة

يتكون من :

آ ـ الغلاف الخارجي وطبيعة مادته الفيزيائية (شكل ١٩)	The nature of texture
ب ـ لونه وعلاقته بالتركيب البنائي له	The colour of texture
جـ ـ أبعاده المنظورية والتكوينية	Dimentional structure of texture
د ـ مادة تكوينه فنياً	The substance of texture

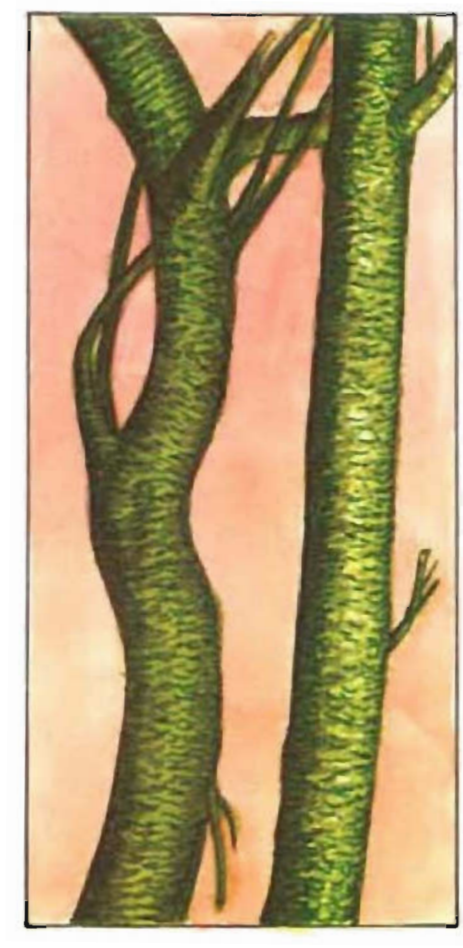
* كلمة الملمس أو التركيب الملمسي ، وباللغة الانكليزية نعني في هذا المجال texture رغم أن هذه الكلمة وردت في قاموس (ويبستر) بمعنى آخر أيضاً وهو : الحياكة أو النسيج أو القماش أو التركيب الملمس لغلاف الجسم الظاهري .

** Drawing Seeing and Observing, by Ian Simpson, P. 122, Pub. by Van N. Reinhold Co. New York copyright 1973.

شكل (٩١)



تركيب سطحي شمسي



مقطع من سيقان الأشجار



الاختلاف الرئيسي في تركيب بناء ولون هذه الأشجار مما يكسبها سمة ذي طابع مختلف

هـ ــ طبيعة تكوينه جماداً أم حياة — The structure of life & nature
و ــ حركته وثباته — Mouvement and stability
ز ــ علاقاته بالمحيط الخارجي — Texture and atmosphere
ح ــ تطبيقه الملمسي الفني ومحاكاته — How to practice it as an art
ط ــ التكوين الفني والصناعي المتعلق بحياة الانسان وتطويره — Artifecial texture

آ ــ الغلاف الخارجي

الغلاف الخارجي لكل مادة يقسم إلى نوعين بالنسبه للفنانين فإما أن يلمس كما في النحت أو الخزف ، وإما أن يرى أو يكون وسيلة الرؤية كما في الرسم والتصوير . ولما كانت الطبيعة غنية الملمس في كل مجالاتها على الاطلاق كان من واجب الفنان أن يحاكي هذه الظاهرة في أعماله الفنية لاعطاء روح الحياة لأعماله المنجزة مهما كان نوعها . أو ربما يبتكر الملمس المقارب لها كما في الفخاريات والنحت وموادهما على اختلاف أنواعها التي من صنعه .

والمادة المتكون منها الجسم الطبيعي هي التي تقرر الغلاف الخارجي ولو أخذنا مثلاً لحاء شجرة التفاح لوجدناه غير لحاء شجرة المشمش وذلك نتيجة للتركيب الطبيعي وكذلك مظهر رجل يختلف عن آخر وقطعة خشب تختلف في ملمسها وتكوينها عن الأخرى .

وقطعتا صوان من منبعين مختلفين تظهران باختلاف كلي عن بعضهما وهكذا .

والملمس يتكون من ثلاثة أنواع :

١ ــ ملمس عاكس للضوء ناعم التكوين يرجع الضوء بدرجات عالية براقة .
٢ ــ ملمس خشن يمتص الأشعة ويرجع الضوء بدرجات منخفضة .
٣ ــ ملمس شفاف كما في طبيعة الألاباستر أو الزجاج .

ولكل من هذه الأنواع ثلاثة فروع وشعب نعرفها بالملاحظة والخبرة في اللمس أو الرؤية أو الاحساس بكليهما .

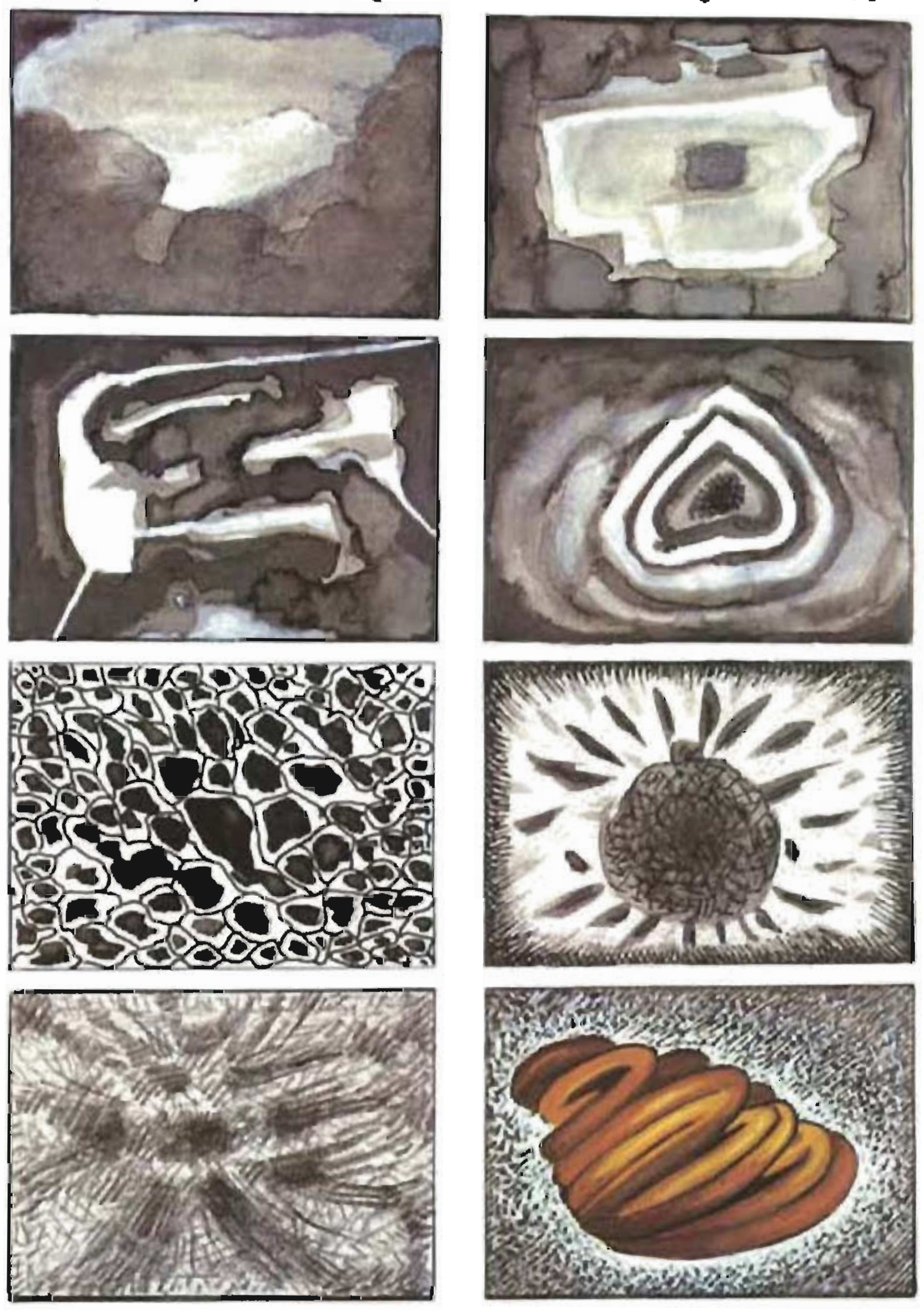
طبيعة تكوين هذه المواد تعطي لنا الرؤية المميزة الواضحة لطبيعة الصفات المادية وعن طريقها نميز بالرؤية واللمس وبصورة تلقائية تقريبياً طبيعة المادة كظاهرة أمامنا وان نعجب بها أو نحاكيها فنياً كما يحصل في الفنون والعمارة قاطبة . الشكل (٢٠) يمثل تكوين ملمس تصويري لأغراض مختلفة .

هذه الصفات تساعدنا على إخراج الأشكال رسماً أو نحتاً أو عمارة بالاسلوب الذي يرتئيه الفنان وحسب خبرته وذوقه وتقنيته للفن كحصيلة في تقليد طبيعة المادة ومظهرها تحت جميع الظروف والرؤية المحتملة .

ب - لونه وعلاقته بالتركيب البنائي The colour of texture

اللون في تركيب الملمس وما يعكسه من ضوء أمر بالغ الأهمية بالنسبة للتشكيل الفني . نعومة اللون وخشونته وامتصاصه للضوء أو عكسه بكمية كبيرة مشبعة أمر يتوقف على الغرض الذي من أجله نضع الجسم بهذه الحالة . ومعالجة رسمه بهذا الشكل ، وكل ذلك يتوقف على نوع المادة وخصائصها كما ذكرنا ناعمة أو خشنة لدنه أو هشه صلبة أو رخية شفافة أم غيرها . والحجم هنا له دور رئيسي في التركيب والتشكيل والرؤية .

شكل (٢٠) تكوين مقاطع من الملمس الحر ببعض المواد المختلفة على سطح ذو بعدين وبالحبر الصيني المغسول وقلم الرصاص .



فيما يتعلق بثبات الرؤية أو التباسها نشرح الآتي :

لو أخذنا عشرة تفاحات من لون واحد ودققنا النظر فيها لوجدنا كل واحدة تختلف بتركيب حجمها عن الأخرى ومن الصعب تمييز ملمسها الخاص بكل منها ولكن تكون النظرة إجمالية في هذه الحالة . لو أخذنا عشرة أحذية سوداء لعشرة أشخاص مثلاً لوجدنا أن كل حذاء يختلف عن الآخر من حيث الحجم واللون والتكوين وهذا سببه صناعته بأحجام متفاوتة لكل انسان حتى يستطيع أن يلبسه وحين لبسه ياخذ الحذاء الصياغة الخاصة بقدم كل انسان مما يلفت النظر إلى ذلك .

اللون هو الرمز الرئيسي الواضح لتمييز الجسم بواسطة مظهره التركيبي .

والألوان تتكون على النحو التالي :

١ ـ ألوان طبيعية كما هي ألوان الطيور والانسان والحيوان والنباتات والفواكه والسماء والنار والمياه ...الخ .

٢ ـ ألوان المواد التي يصنعها ويهذبها الانسان كالأثاث والنحوت والفخاريات والسجاد والصور واللوحات والزخارف وكل ما يصنع من آلات ومكائن وأدوات وزجاجيات ذات ألوان تميزها عن بعضها نتيجة أشكالها وألوانها وأحجامها ونعومتها وخشونة غلافها الظاهري .

٣ ـ ألوان فنية محاكية لجميع مظاهر الطبيعة وملمسها كما نفعل في التصوير الزيتي والفخاريات والنحت والنجاريات ... أو المعادن كل تلك تكون الوسيلة المعبرة عن النتاج الحاصل من جراء قيامنا بهذه الأعمال الفنية والواضح منها في فن العمارة . وكل مادة من هذه تصنع فتكتسب نعومة أو خشونة ولون في ظاهر ملمسها التركيبي . مضاف الشكل والمادة .

وتتغير ألوان المادة المرئية طبقاً لما يسلّط عليها من قيم ضوئية عالية أو منخفضة إن كانت تلك القوة الضوئية طبيعية آتية من الشمس أو من مصادر صناعية أو كهربائية هي التي تحدد درجة التشبع الضوئي وإنعكاسه الذي يساعدنا في كثير من أغراضنا الفنية . إن درجات عكس اللون الضوئي عن غلاف المادة أمر كبير الأهمية بالنسبة للابداء الفني وذوق الانسان إذ يحدد مدى تقبل المشاهد بالتعويل على الوظيفة اللونية التي يقوم بها الملمس التركيبي . تضفي أساساً جمالياً على المادة أو الحياة ولايخفي كم من الأحجار الكريمة وقطع الأثاث الملونة التي تشتهر بجمال ألوانها وتركيبها الظاهري تلعب دوراً في حياة الناس .

والصفة الجمالية للمرأة عند الأغريق والعرب والفرنجة يعتمد على صفاء ونقاء بشرة المرأة وحسن تركيب جسمها واتساق نسبة وليونة عضلاتها . هذه الصفة وغيرها للاجسام الحية هي أساس أولي للصفة الطبيعية في الانسان فاللون عامل رئيسي من عوامل الندرة الجمالية في كل المخلوقات وكذلك الانسان وكما لا يخفي النسب وحسن البناء وقلة العيوب في التركيب والحركة أمر مستوجب الصفات الجمالية وهذه الصلة الوثقى بالايحاء الخارجي الناتج عن صفاء وتركيب وبناء الألوان والنسب وسلامة الحياة في بناء الجسم الحي . وعليه (قيمة الضوء اللوني له الأهمية الأساسية في إضفاء الجمال والحياة على الجسم الذي أمامنا وخاصة إذا كان حسن التكوين) .

جـ - أبعاد الملمس المنظورية والتكوينية

للمجسمات أبعاد مؤلفة من طول وعرض وارتفاع وفي بعض الاحيان مجسمات بسيطة السطوح كالهندسية أو معقدة كالاجسام الحية والنباتات ولكن يوجد كذلك مجسمات ترسم على سطوح مستوية كما في لوحات

التصوير وهي عملية خاضعة على الغالب لرسم (الاجسام مهما كان نوعها) لعامل المنظور وخواصه . وعليه فالمجسمات ذات الملمس تخضع لأمرين أساسيين الأبعاد الملونة والمنظور وهذا الملمس له مقوماته في التكوين من خشونة ونعومة وليونة وصلابة أو شفافية وهذه الحالة هي التي تجعلنا نحس ونرى المواد المجسمة فإما نلمسها أو نراها ونحس بها عن طريق الرؤية إذا كانت ذات رسم على سطح ذو بعدين أما المجسمات ذات الأبعاد الثلاثة على اختلافها لها اليد الطولى في التقبل النظري والشعور بوجودها عن طريق اللمس والرؤية معاً*.

والمجسمات لها أبعاد ومنظور كما نشاهد ذلك جداراً مكوناً من طابوق أصفر طوله ٣٠ متراً يُسيّج حديقة دار سيقع حتماً تحت طائلة المنظور وكيفية المعالجة في رسمه من الناحية العملية وكذلك شبابيك الزجاج والستائر والسجاجيد والاخشاب كل هذه المجسمات ذات قوانين في اللون والضوء والرؤية والبعد ، وان يكون لنا المعرفة كفنانين في كيفية أصول رسمها حتى نشعر بكل مادة حسب تكوينها الطبيعي مثل القماش والأغطية والجلود والورق كلها مواد لينة ولكن لكل منها خاصية تميزها عن الأخرى يجب معرفة معالجتها .

ومعالجة رسم الملمس يستوجب أن نهضم عملية رسمه أو تكوينه اعتماداً على المادة أو الآلة أو الوسيلة التي تساعدنا على تكوينه بواسطة آلة كالفرشاة ومادة كالزيت أو الألوان المائية والباستيل وقلم الرصاص . وهكذا نعالج العملية لغرض البناء التكويني وبخصائص كل مادة حسب عطائها .

د ـ مادة تكوين الملمس فنياً

المواد التي تستخدم كخامات لتكوين أي ملمس يضاهي الطبيعة والحياة والجماد تعتمد على الخامات المستعملة تكنولوجياً في الفنون التشكيلية .

١ ـ في العمارة : يستعمل الطابوق والجص والسمنت والأصباغ للجدران والزجاج والالومنيوم والخشب واللباد والسجاد للغرف وكل مستلزمات التزيين الكهربائي للاضاءة . والمرمر بانواعه والحديد الصلب والمسامير والغراء وادواتها كل تلك تساعد على خلق تركيب ملمسي مختلف المظهر كقشرة خارجية وكذلك يستعمل الفسيفساء والقاشاني والفخار للمساجد والمعابد وكل ما ابتكره الانسان لهذا الفن بمساعدة الطاقة الميكانيكية الحديثة التي نعتمد عليها في بناء هذا التكوين .

٢ ـ النحت : أدواته معروفه ومواده مثل الطين والجبس والمرمر والبرونز كمادة للصب ولاخراج التماثيل بغطائها الجميل وكذلك جميع المواد الصلبة تستعمل لهذا الغرض كالخشب والمواد المعدنية على اختلافها وحتى الزجاج والفخاريات تكون مواداً صالحة للنحت وملمسه باختلاف مكوناته .

٣ ـ الرسم : حتى نرسم نحتاج إلى سطح ذو بعدين كالورق أو الكارتون الخاص بالرسم أو القماش للتصوير الزيتي وكذلك الألوان المائية والباستيل والفرش المتنوعة وألوان البوستر والحبر على اختلاف أنواعه ومنه الصيني واقلام الرصاص والاقلام الملونة ومواد الكولاج اللاصقة المختلفة لاخراج ملمس خشن على سطح ناعم وكذلك استخدام السكين والزيت تعويضاً عن الفرشاة مع مواد مختلفة خشنة من مواد ونشارة وغراء والوان تلصق على القماش وحتى بعض المواد المعدنية والاخشاب ... الخ . كما هي في المذاهب التصويرية المعاصرة**.

* Famous Artist Course Vol. 1, P. 18, copyright Westport Connectuct. U. S. A.

** كولاج Collage : كلمة فرنسية معناها مواد لاصقة أو قابلة للصق على سطح ناعم أو خشن واستعملت كاصطلاح في فن الرسم الحديث للدلالة على المواد اللاصقة التي تستعمل كرليف بارز خفيف على القماش باسلوب تجريدي أو علوي . أو ما يرغب فيه الفنان .

٤ ـ التصميم والزخرفة يتكونان من الوان متقاربة من ورق واحبار ملونة وصموغ واقلام وادواتها للتصميم اما الزخرفة فلها نفس مواد الرسم . اما رسم الاقمشة وملمسها وموادها البوستر بانواعه مع فرشه ومواده وورقه ... الخ .

٥ ـ الفخار : عمل يشبه النحت إلى حد كبير ويحتوي تقريباً نفس المستلزمات اما تزجيجه اللوني لاخراج غطائه النهائي فيحتاج الى افران كهربائية لفخره وبدرجات حرارة عالية او في بعض الحالات تستعمل افراناً بدائية تغذى بالتبن .

والألوان مركبات كيماوية خاصة بالتزجيج الفخاري . والادوات الكهربائية الضاغطة والراشة مع الدواليب الدواره ذات دخل كبير في صياغة الفخاريات المجسمة ذات الابعاد الثلاثة وكذلك للافران الكبيرة الاوتوماتيكية ذات الحرارة العالية كلها تساعد على تكوين فخاريات جيدة ذات ملمس جميل متنوع وهي تساعد على تكوين جداريات مزججة بمساحات كبيرة حيث لا تفقد شيئا من جمالها .

إن الملاحظة الدقيقة لخصائص كل جسم حي أو مادة جامدة وتمييزها عن بعضها تجعل عندنا قوة الملاحظة لتفسير وتمييز الاجسام وكلما أمعنّا في حفظ ونقل الخصائص فنياً وبشكل مناسب يتفق مع موضوعنا كلما علمتنا هذه الحالة دراسة الشكل لكل كائن على وجه البسيطة . (شكل ٢١)

هـ ـ طبيعة تكوينه جماداً وحياةً

إن لكل جسم حي طبيعة وطابع مميزان لملمسه وإذا دققنا هذه الاجسام لوجدنا لها خصائص تركيبية وشكلية ومظهرية وكلما تقاربت الاجسام هذه في العمر والفصيلة والسن وفصيلتها وسنها كانت الفوارق قليلة ومتقاربة وكلما ابتعدت في العمر والبيئة كانت واضحة الملمس في حالة الرؤية واللمس معاً .

وكذلك المواد الجامدة ، ولا يمكن لحجر ان تشبه أختها اطلاقا ولو دققنا في تكوينها لوجدنا ذلك حقيقة طبيعية واضحة وكذلك الأخ لا يمكن ان ينسخ أخيه إلا في حالة التوأمين وحتى في هذه الحالة لابد من وجود الفوارق ولو في الطول في بعض الأحيان .

وتصنف المواد نسبة الى خصائصها ولكن مهما كانت هذه الخصائص متشابهه لابد من فوارق تميزها (انها خصائص الملمس التركيبي) ويجب ان نتوخى الدقة إذا رسمنا الطبيعة على اختلاف مظاهرها لمعرفة الخصائص اللونية والنسب والابعاد والحركة والليونة واللدانة والنعومة والشفافية والقسوة والصلابة والخشونة . كما القوة والشعور بها امر اساسي في تمييز الملمس التركيبي لعنصر الجسم الحي او المادة الجامدة وكل تلك تعطي لنا الصلابة في صياغة المواد المراد نقلها عن الطبيعة فنيا او محاكاتها .. وهنا يدخل عامل الضوء وزاويته ودرجة قوته وماتعكسه المواد التي امامنا من قوة في القيمة المشبعة كسمة واضحة .

و ـ حركة الملمس وثباته

والصخر ثابت المعالم التركيبية بينما القماش متحرك التركيب ومن الممكن بسهولة تغييره والماء كذلك ولكن الاناء الذي يوضع فيه ثابت التركيب وكل الجمادات تحتوي على هذه الصفات المزدوجة اما الانسان والحيوانات فهما الصنفان الرئيسيان اللذان يحملان صفات مزدوجة في آن واحد وهي الحركة والثبات معا دون وسائل خارجية تؤثر فيهما بينما الجمادات تتحرك بنقل خارجي يؤثر بها .

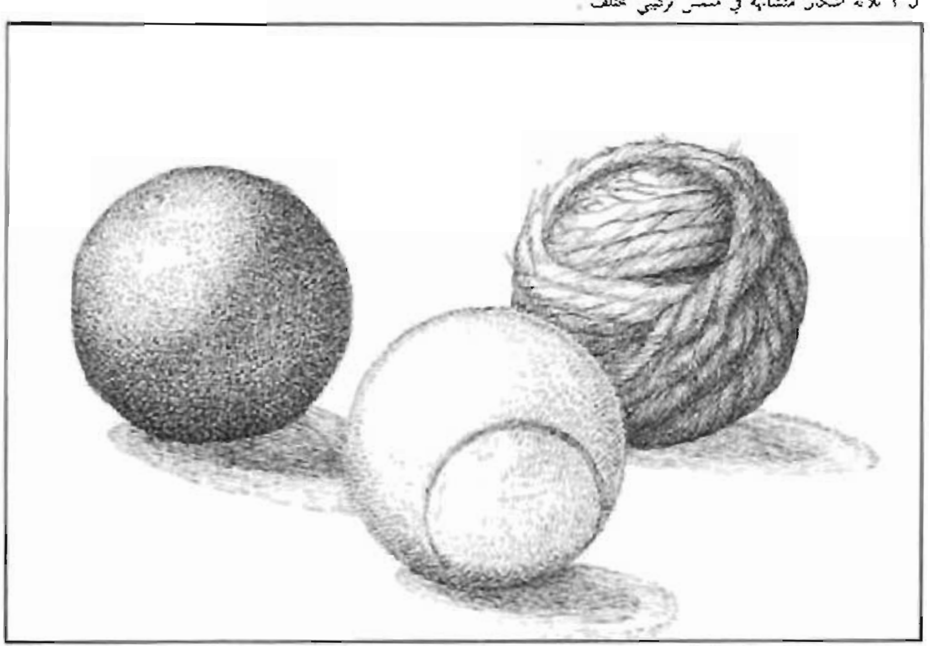
شكل (٢١) التركيب الملمسي من مواد مختلفة بنائية وفنية وهندسية في حالة التركيب المنظوري للملمس

ن ١



structural texture in perspective

ن ٢ ثلاثة أشكال متشابهة في ملمس تركيبي مختلف .



similar forms in different texture

وحين رسم هذه الظواهر لاعطائها الصفات المطابقة تستوجب دراسات مستفيضة مساعدة لتصل الى الغرض النهائي من الملمس المشابه وهذه الصفات الرئيسية في الاجسام ذات دراسة للنسب والمنظور والضوء واللون والجو وتشريحها التكويني وعلاقات بعضها البعض حتى تصل الى الهدف لاظهار الملمس التركيبي .

والصفات المتحركة للملمس ينبغي دراسة النسب بينها الصفات الثابته ظاهرها الهندسة مضافا اليها المقاييس والزوايا والثقل والشد ... الخ بشكل تقريبي او علمي دقيق كما في الهندسة المعمارية .

إذا أردنا أن نبلط مدخل دار بالفرش (الكاشي) استوجب معرفة مساحة المدخل ثم مساحة كل كاشية حتى نعرف العدد المناسب ؛ ثم يجب ان نعرف المظهر التركيبي للكاشية الواحدة من لون وزخرفة ، والمادة المصنوعة منها ومدى قوتها وادامتها ... الخ . كل تلك تستوجب هذه العملية فكيف بباقي أجزاء البناء او العمارة ؟.

هندسة العمارة يستوجب معرفة تكنيكية مضافاً إلى ما تقدم مع شروح أخرى جغرافية واقتصادية حتى تؤدي العمارة عملها ووظيفتها .

والفنان النحات أو الرسام يستلزم معرفة الصفات الثابتة والمتحركة للحياة والطبيعة وتشريحها وحركتها مضافاً إلى ما تقدم شرحه في هذا الفصل لغرض الممارسة الطويلة للسيطرة على تكنيك الرسم والتصوير بالألوان حتى يؤدي معرفة عملية واضحة لاخراج معالم الملمس التركيبي كما يتطلب منه ذلك اكاديمياً .

ز ــ علاقة الملمس بالمحيط الخارجي

للبيئة تأثير كبير على مظهر الغلاف الخارجي مهما كان نوعه ويتوقف مظهره على الضوء الساقط على الجسم من جهة والضوء العاكس من المحيط به من جهة ثانية وطبيعة الجسم تقدر كثيراً من مظهره فإن كان سطحه خشناً أو ناعماً أو شفافاً فإنها تعكس المحيط وضوئه كما في المرايا والزجاج وكل الأجسام الشفافه والجسم الشفاف يأخذ ويعكس ضوء المحيط به إن كان بلورياً عاكسا كما في المرايا والجو المحيط يظهر على سطح المرآة ويعطينا مظهراً متغايراً كلما غيرنا مركز المرآة وكذلك المزهرية المفخورة والمعادن المصقولة تكون عاكسة كمرآة للضوء والبيئة المحيطة حواليها .

والملمس هو الجزء الرئيسي الوحيد الذي يلامس الهواء أو البيئة وهو يتأثر بكل ظواهر البيئة وقيمها ومنها ينعكس على الغلاف هذا ثم يرجعه إلى المشاهد فيعطينا المرأى المطلوب وكلما كان الملمس مناسباً وجميلاً تحسسته العين ورغبت به وإن كان عديم هذه الصفات فإمّا أن يهذب فيصبح جميلاً كما نفعل بالخشب مثلا حين نهذبة في صناعة الأثاث والأبواب وغيرها . أو حين نرسم الأجسام متأثرين بملمسها لاعطائها الصفات الطبيعية نربطها ربطا محكماً مع الأجسام أو البيئة التي حواليها حتى تبرز بشكل متماسك منسجم غير ناشز مع تميزها في موقعها .

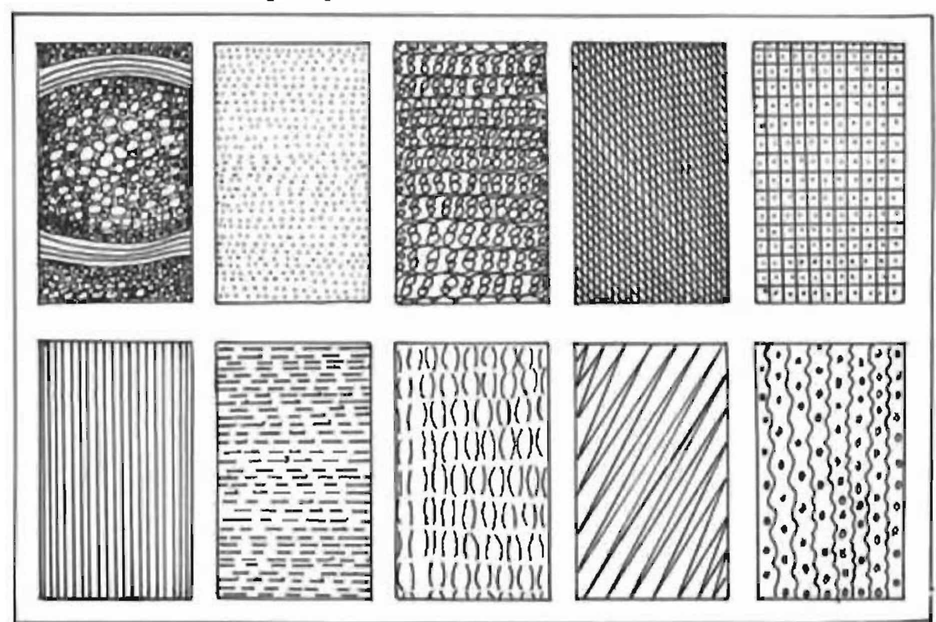
ح ــ تطبيقه الملمس الفني ومحاكاته

الملمس الخارجي في مجمل الطبيعة ذو صفات متغايرة عن بعضة البعض فمثلا ملمس الغيوم المتحركة يتميز بصفات قطنية فاتحة على الغالب عاكسة ماصة للضوء والألوان وكذلك الماء في كثير من الأحيان يعطي صفات المرآة والعكس الضوئي . والأشجار صفاتها منظورية بالألوان ومنها القريب والبعيد أما المدن والأشخاص والسيارات والمواشي والحيوانات إن كانت مفردة أو مجتمعة لها صفات ملمسية تختلف عن بعضها مما يشعرنا عند

ت (١) شكل (٢٢) الملمس (تكوين ملمسي حر من الخط بدرجات ضوئية متفاوتة)



ت (٢) ملمس هندسي متنوع لسطوح مختلفة التركيب Geometric Texture



رؤية العمل التصويري أنها طبيعية المظهر ولذا تساعد على حل رموز الموضوع المراد رسمه وتصويره بالألوان .

والعماره حين بنائها يجب أن يراعى فيها البيئة من مناخ وجو وحدائق وأشجار وساحات وملاعب ونافورات وشوارع مبلطة ... الخ . كل تلك علاقات بيئية تنبيء بحسن الصفات التي جعلت المعمار أن يبني هنا لغرض وظيفي وجمالي .

ط ـ التكوين الفني والصناعي المتعلق بحياة الانسان وتطويره

الشكل (٢١) النموذج (٢) خير نموذج يدلنا على تطبيق ورسم الملمس لمحاكاة الطبيعة الأصلية ونجد ثلاث أشكال كروية متشابهه جداً في الهيأة الرئيسية .

فكرة التنس كروية والبرتقالة كذلك وكبابة الحبال كذلك ولكن لكل منها ملمس خارجي يدل عليها ورسمنا هذه الصفات الثلاثة لاعطاء الفوارق التطبيقية عملياً وإحياء صفات الملمس الأساسية من خشونة وصقل وغطاء مكسو بالشعر .

البرتقالة ملمسها شبه لماعه مغطاه بحبيبات طامسه في جلدها تميزها عن غيرها من الأثمار وكذلك لونها البرتقالي المعروف وهنا تقصدنا حذف الألوان للاعتماد على رسم الملمس بدرجات لونية رمادية لغرض التأكيد على هذا التمييز الذي يفتقر إلى اللون وذلك لوضوحه التعبيري .

وكرة التنس الوبرية الملمس نفذناها بطريقة مزاولة رسمها بالحبر الصيني لنسيطر على إبراز ملمسها الوبرى القريب من اللون السكري ونحس بلونها ضمنياً دون وجود لون حقيقي كما حصل في البرتقالة .

أما كبابة الحبال وهي واضحة بملمسها الخشن هي نموذج للشكل المعقد الذي له تركيب خاص يعتمد أساسا على أصول برم الحبال والمادة المصنوعة منها وقد أبرزنا هذا الملمس ودرجته اللونية دون تلوين العمل وذلك تأكيداً وبالأحساس اللوني الناتج عن رسم تركيبي وضوئي .

إن عملية دراسة الملمس ورسمه وتلوينه تحتاج إلى صبر طويل ودراسة تشريحية منقولة عن النموذج الطبيعي وكذلك تحتاج إلى دراسة ضوئية ولونية ومعرفة أصول الحركة للجسم ونسبه وبنائه . كل تلك عوامل تساعدنا على إظهار معالمه كما يجب أن نكون متمرسين في معرفة أصول استعمال المواد التي بين يدينا وكيفية معالجة هذه العناصر بلباقة وجمالية خلابة تأسر المشاهدين .

المَبْحَثُ الثَّاني

اللون والملمس علامة فارقة للأجسام

١ ـ تكوين الملمس الفني والصناعي المتعلق بحياة الانسان وتطويره .
٢ ـ مواده الخـام .
٣ ـ الملمس واللـون .

١ ـ تكوين الملمس الفني والصناعي المتعلق بحياة الانسان وتطويره

يرجع الاختلاف الطبيعي للملمس إلى طبيعة تكوين المادة . مثلا ساق الشجرة ولحاها خشن وتمتص الضوء وهي (مطفيه) غير لماعه Matt وتمص الضوء في هذه الحالة Absorption وربما السطح الخشن يمتص الضوء ويعكسه باسلوب خاص مع طبيعة تكوين المادة وهكذا المرمر حين استخراجه من مقالعه يكون خشناً مصفراً نفراً يمتص الضوء ولا يعكسه خاصة قبل صقله .

وكثير من المواد والخامات نجدها في الطبيعة وحالتها مقاربة أو بعيدة عن الهدف ولا يمكن استعمالها فنياً وصناعياً .

نحن ندرك ان الخشب مادة نافعة للانسان المتحضر وكذلك الصوان الخشن الصلد والمرمر والحديد والمعادن والسلكون (مادة الزجاج) وغيرها . وملمسها الطبيعي يختلف عما نبتغيه فنياً فنعهد الامر إلى النجار لقطع الخشب وتهذيبه وصقله ودهنه وبذلك نكون قد حولنا ملمسه من حالة إلى حالة أي من ملمس غير نافع إلى ملمس نافع وكذلك الرخام نحوله بواسطة الصقل فيلمع ويصبح بلورياً يمكن الاستفادة منه في كثير من منافع العمارة ويمكن تحويل السلكات (الرمال البلورية) إلى زجاج بواسطة الأفران ذات درجات حرارة عالية ليتحول إلى بلور نافع بمختلف أشكاله وألوانه الجميلة الشفافه .

ونقوم بفخر الطين في عملية «السيراميك» الفخار فتحول الطين في هذه الحالة بواسطة الحرارة العالية داخل الأفران إلى مادة خزفية جديدة Terra cotta مفخورة ومن ثم نزججها بألوان كيماوية وندخلها الأفران الكهربائية وبعد مرور ساعات معينة تخرج بحلتها اللونية القشيبة الثابتة حيث تعيش مدة طويلة .

وغيرها كثير في هذه الحالة نغير المواد الخام من ملمس طبيعي معين إلى ملمس جديد معين يتفق مع أغراضنا واهدافنا فنياً وصناعياً وفي هذه الحالة نغير صفة الملمس من حالة إلى حالة أخرى ولهدف معين . ويمكن أن نغير طبيعة وثبات هذا الملمس بتغيير الطين اللدن اللزج إلى مادة صلبة وهشة في آن واحد ذات صفات تختلف تماماً عما كانت عليه مادته الخام مثل طين النحت الذي ننحت به التمثال وحين نغير من لدانته نقوم بعملية صبّه بمادة أخرى كالجبس الأبيض أو البرونز المعدني . فنكون في هذه الحالة قد غيرنا من قابلية المادة اللزجة اللينة الطينية إلى مواد صلبة مثل صب التماثيل الجبسية أو صب التماثيل البرونزية اللامعة . اذن قمنا بعملية تغيير جبري مطورين المواد من مواد لينة غير دائمة الى مواد أو معادن دائمة بواسطة عمليات فنية معقدة وحرارية وبذلك نكون قد غيرنا الملمس الطري إلى ملمس صلب مطورين العمل الفني من مادة قليلة الادامه إلى مادة كبيرة الادامة محافظين على الملمس الأساسي كمظهر للتمثال وبذلك نستفيد من صلابة المادة لزمن أطول ونكون قد

طورنا عملنا من حالة إلى حالة للفائدة الحضارية فنياً وصناعياً . ويحصل هذا في الهندسة المعمارية إذ نستخدم جميع المواد والخامات المعروفة لدينا ونذهب في تهذيبها وبنائها حسب المواصفات التي وضعت في الخرائط ونحصل على عمارات وأبنية ذات صفات مرتبطة بالأصل من جهة وتعطينا نتائج معمارية وتراكيب ملمسية مختلفة . فنكون في هذه الحالة قد حولنا المادة الخام من صفة عاطلة إلى صفة نافعة متعاونة مع الخامات الأخرى لاخراج مظهر وملمس جمالي ذو وظيفة نافعة متطورة لحياة الانسان في مجتمع متحضر بنائي .

ونأتي إلى عملية تحويل الأصباغ المختلفة وموادها إلى لوحات زيتية ذات قيم فنية عاليه . ونكون قد حولنا مواداً زيتية لزجة أو رطبة (الألوان المائية) أو الأقلام أو الاحبار إلى أعمال فنية ذات ملمس مدرك بالنظر لقيم فنية ثابتة . وباسلوب مرئي جديد يختلف عما كانت عليه هذه الأشياء من مواد خام وعملنا هنا تحوير وتحويل وتطوير المواد الخام ذات الملمس المعين إلى مواد فنية جمالية وذات صفات ملمسية تختلف عما كانت عليه سابقاً كمواد خام .

يحصل في تحويل القطن إلى قماش والحرير والصوف والوبر وجميع أنواع النباتات يمكن تحويلها إلى مواد نافعة ومتطورة وكذلك المعادن مثل الفضة والحديد والذهب والنحاس ... وتحويلها إلى حلي وسيارات وقاطرات وطائرات وسكك حديد وعمارات .

هنا نحن نقوم بتحويل المادة تركيباً ومظهراً من حالة غير نافعة الاستعمال إلى حالة نافعة الاستعمال تحتوي على أهداف وظيفية وجمالية ونفعية في آن واحد وذات لون وملمس مغاير لما كانت عليه المواد الخام وتحويلها إلى فائدة وظيفية .

٢ ـ مـواده الخـام

مواده الخام وكيفية معالجتها فنياً لأغراض التشكيل البنائي في العمارة ، الرسم ، النحت ، الخزف ، التصميم والزخرفة) ...الخ .

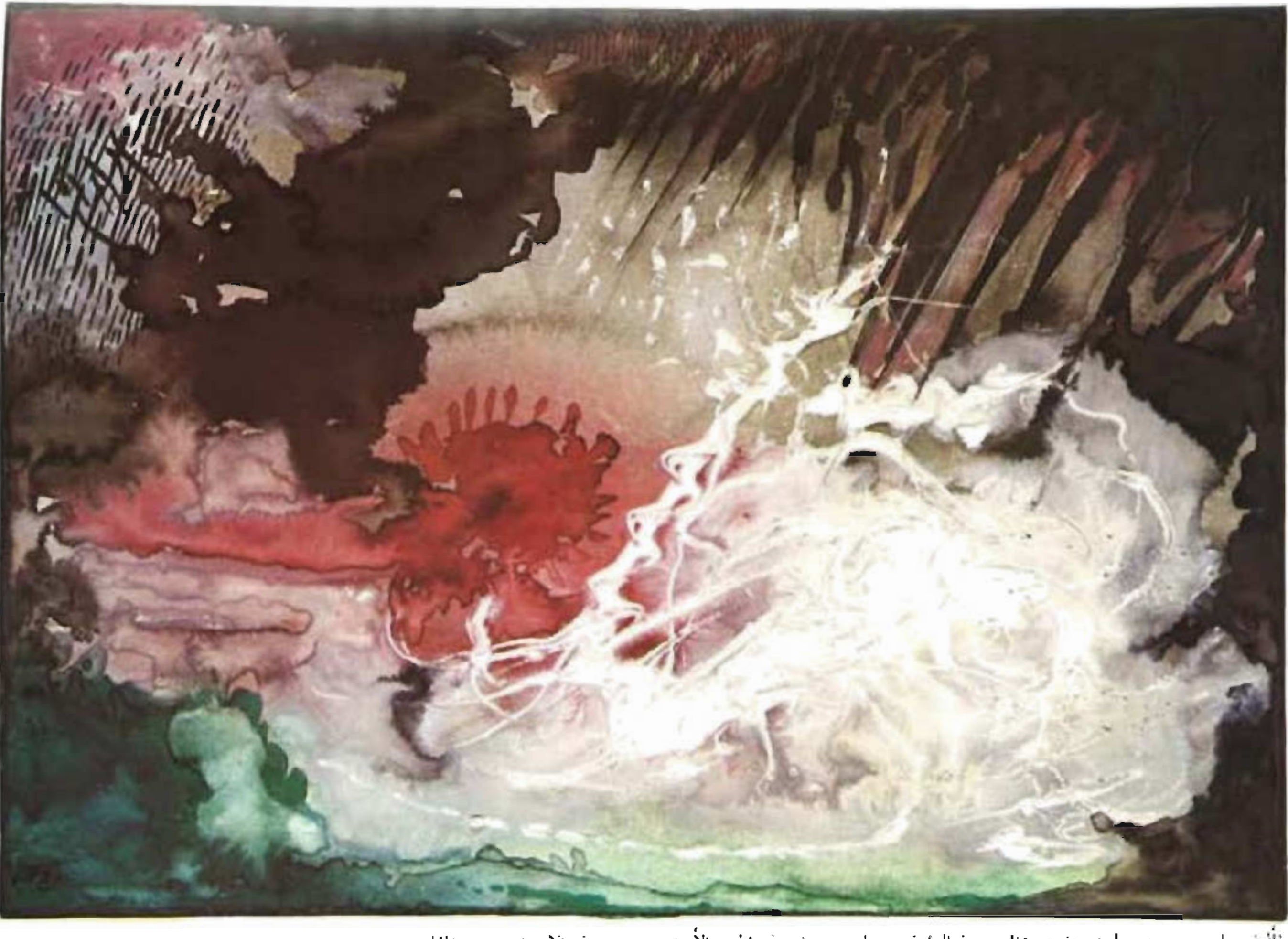
المصادر الرئيسية للايحاء بالملمس الفني :

نبين أن الطبيعة هي المنجم الذي لاينضب ومن خلالها نستمد حاجاتنا أبتداءً من الصخرة الكبيرة إلى ما نراه تحت مجهر المكروسكوب من طفيليات ومتحجرات وعضويات وفطريات وحيوانات مجهرية ومكروبية ... والمنابع هذه زودت الانسان بخامات لاستخدامها في عالم الفنون على اختلاف تشكيلاتها . وكل المظاهر الملمسية في الطبيعة مصدر إيحاء للفنان لاستخدام خاماتها وألوانها الجميلة : فمثلاً يرهبنا ويبهرنا منظر الحية وجلدها المزركش ! ولكن الطاووس والديك الهندي والحمام الزاجل والدجاج المتعدد الألوان وغزال البرية كل تلك تبهرنا بمنظرها لما لها من الفة وجمالية نعشقها وهي جزء من حياتنا ذات صلة وتلقى نفسية بنا وكذلك أصناف الأسماك الملونة والقواقع البحرية والوبر وفراء الحيوانات الجميلة التي يستخدمها الانسان للألبسة الدافئة .

وسواحل البحار وجمال الرمال والمياه الزرقاء والجبال الثلجية الشاهقة ودفء الصحراء وخيامها ونخيلها والأنهار والبساتين كلها توحي لنا بالجمال الاخاذ .

وما يصنعه الانسان يبتكر أنماطاً من الملمس . وكما بينا سابقاً تحول المواد الخام في أمرين رئيسين وهما تحويل الهيأة والملمس من حالة إلى حالة ثانية . بحيث الحالة الجديدة تختلف عن القديمة إما جزئياً أو كلياً وكذلك كماً وكيفاً .

شكل (٢٣)



تأليف ملمس بصري ولوني عفوي يمثل حرية الرؤية مع ملمس خشن في الجزء الأبيض وبصري في الأجزاء   المؤلف

وبينّا ما للعمارة من أبعاد في تطوير الهيأة form العامة والملمس وذات دراسات علمية قديمة وحديثة في ذلك ولها صناعة عالية التطوير ولها مدارسها الخاصة وتسمى هذه العملية مع النحت في تطوير الهيأة والملمس «الأبعاد الثلاثة» Three dimentional forms and textures .

إن الاعتناء بالحجارة والطابوق والسمنت والأخشاب والحديد والزجاج واللدائن والمرمر ... الخ لها وسائلها العلمية الدقيقة وصناعة تطبيقها الفني .

أما الملمس ذو البعدين كما في الرسم الزيتي أو المائي أو اللصائق الرقيقة على اللوح المسطح كل تلك لها وسائلها وأساليبها وغايتها . ولها كذلك موادها .

وفي الرسم على إختلاف أنواعه نستعمل :

١ ـ الورق مختلف الملمس والخشونة والنعومة منه ما يصلح للرسم عليه بالحبر وأنواعه ومنه ما يصلح للرسم عليه بالفحم الخشبي fusin ومنه ما يصلح للألوان المائية والأقلام الملونة والباستيل والتخطيط القلمي على اختلاف أنواعه وأهم الورق الذي نستعمله لهذه الأغراض :

آ ـ ورق فابريانو مختلف الدرجات Fabriano ويصنع في إيطاليا وفرنسا وأنكلترا وكذلك ورق «كاردرج» وغيره كثير .

٢ ـ القماش الزيتي له تحضير خاص وخشونته ونعومته تختلف باختلاف رغبة الفنان واسلوبه العملي ويفرد له فصلاً كاملاً في علم التكنولوجيا التصويرية .

وفي العادة تحضير سطحه اللوني من الأبيض أو أي لون فاتح وقسم من الفنانين يُحضِرهُ بلون غامق ثم يرسم عليه بالألوان ومساحاته تبقى حسب الطلب .

٣ ـ الألوان الزيتية معروفة ولها شركات خاصة وذات تكنيك فني خاص يدرس تطبيقياً في المعاهد وأكاديميات العالم .

والألوان المائية لها فرشها الناعمة (من نوع سيبل) خاصة بها ويعول عليها كثيراً في المدارس الابتدائية والثانوية والمعاهد الفنية والألوان المائية يستعملها كثير من الفنانين يرغب بها لسرعة جفافها وصغر الورق الذي تمارس عليه .

٤ ـ الأقلام اللونية متعددة ومعروفة وكذلك أقلام الرصاص وتقسم إلى نوعين :

آ ـ أقلام للتخطيط الهندسي مؤشرة بحرف (H) ومضاعفاته وكلما أرتفعت المضاعفات خف تأثيره اللوني وحينما يصل حرف القلم (H6) يكون خفيفاً وحاداً جداً ويسمى (Hard) .

ب ـ أقلام التخطيط الفني ونجد عليها حرف (B) ومضاعفاته ويصلح هذا النوع للرسم الحر Free hand drawing والتخطيط للرسم الفني ذو درجات ضوئية وملمس واضح ومتعدد الدرجات مثل (B8) (B6) (B4) (B2) (B1) وهذا القلم يحل محل الفحم في بعض الأحيان لمزاياه المتعدده .

أما أقلام الباستيل على نوعين دهنية وجبسية هشه ولها أغراضها المناسبة للتخطيط بما يشابه الأقلام الملونة وتملأ مساحات أوسع .

٥ ـ السوائل المثبته : منها ما يسمى Fixative محضر خاص من الكحول مع المستكي بطرق معروفة ويثبت

جميع المواد الهشة على الورق ويطيل ادامتها . ويمكن استخدام مواد أخرى إذا فقد من السوق مثل مادة الحليب الطازج المخفف بالماء .

كل ما ذكرنا عن هذه المواد وما يشابهها يمكن أن تساعد على الانتاج الفني تصويرياً وزيتياً ام فحمياً وقلمياً ... وهذا يساعدنا على تفهم الاختيار للمواد المناسبة وتساعد مساعدة كبيرة على إخراج الملمس بشكل مدروس يساعد على حسن الرؤية الجميلة .

٦ ـ النحت ومواده : إن النحت ومواده الخام وطبيعة مظهره الخارجي أي ملمسه ذو تأثير كبير علينا في تأدية عملية النضوج الفني وتحويل ملمس المادة الخام إلى ملمس فني ذو صفات تتفق مع نفسية الانسان وقبولها بشكل منطقي . وهذه الخامات والادوات والازاميل الحديدية وأفران صب قوالب البرونز التي تسمى بالايطالية Foundaria وكذلك الأخشاب والحديد وكيفية صناعة الهياكل المعدنية والخشبية لاكسائها بالطين أو الجبس وأعطاء العملية النحتية التكامل لاظهار الملمس التركيبي .

الخشب والجبس والطين والبرونز والحديد والشمع والحجارة والمرمر والقاشاني كلها مواد قابلة للصياغة النحتية وكذلك الأدوات من أزاميل ومثاقب حديدية وشفرات وسكاكين وأواني مختلفة وصناديق طين كلها تساعد على الاخراج النحتي في مشغل مناسب الفراغ .

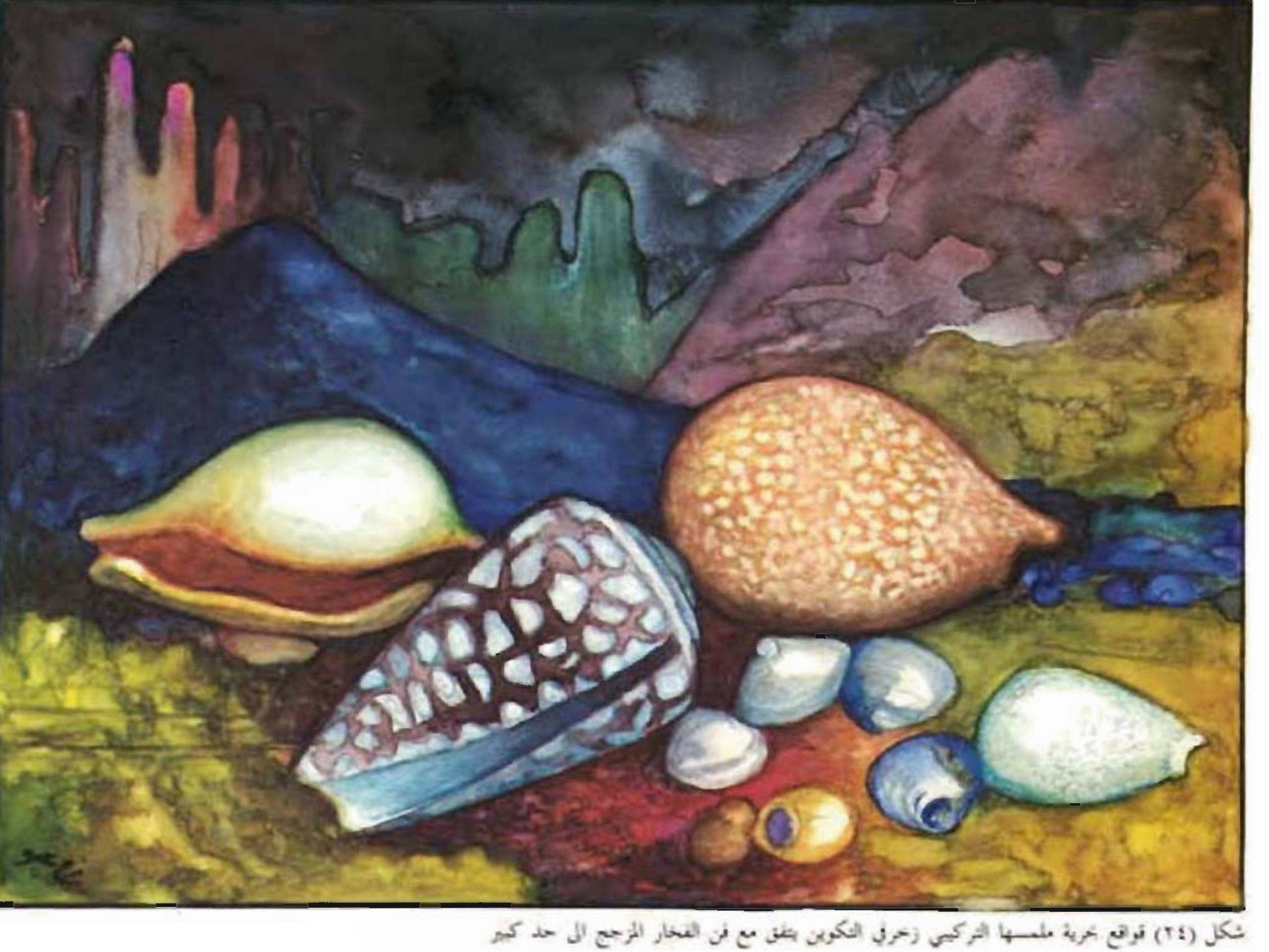
هذه المواد تساعد على اضفاء الحياة على أعمالنا النحتية لمختلف الوظائف المعمارية والفنية وتساعد على إحياء الأفكار وتجسيمها فنياً بالأبعاد الثلاثة (الطول + العرض + الارتفاع) لاعطاء الهيأة المناسبة مظهراً فنياً ذو مضمون وله موضوع معين .

٧ ـ مواد التصميم والزخرفة : موادها لا تختلف عمّا يُستخدم من مواد في موضوع الرسم والتلوين ولكن حين تطبيقها فنياً بمواد وخامات ذات صفات قوية التركيب فالأمر يختلف تماماً .

التصاميم الزخرفية حينما تطبق على البسط والسجاد تحتاج إلى مواد وأصباغ لونية ثابته تكسى فيها الغزول الصوفية والقطنية لكي تحاك وتنسج حسب مواصفات التصاميم وكذلك حينما نزخرف الخشب وأنواعه وحينما نصمم الزخارف الحائطية من القاشاني والفسيفساء فموادها معلومة ولها صناعة خاصة تعتمد على العطاء الفني وقابلية هذه المواد للتغير وكذلك زخرفة الأقمشة ونسيجها Textile وكصناعة تعم جميع مناطق العالم ومنها ما كان يدوياً بدائياً ومنها ما كان صناعياً متطوراً كل تلك ذات العلاقات والمواصفات التي يدرسها المختصون .

٨ ـ الخزف والفخاريات Terracotta and ceramics : صناعة الفخار وفنه أمران معلومان خلال الحضارات القديمة والمادة الأساسية لتحضير هذه الصناعة العالية الذوق هي الطين وله تصفية وعمليات تنظيف خاصة وحينما يكسى الطين بعد فخره بالألوان تمر عملية الاكساء بألوان كيميائية تتحول صلبة وبراقة أو كابية بعد دخولها Bright or Matt في الأفران العالية الحرارة . وحين تنتهي العملية تبرز هذه المادة الجميلة التي نقول عنها في الأمثال العامية «حولنا التراب إلى ذهب» لحسن صنعتها .

أما الأدوات التي تستعمل فمنها أحواض الطين المصفى والمساطب الواسعة والدواليب الصناعية الكهربائية المساعدة والسكاكين وأدوات خاصة من الخشب والفرش الخاصة بالتلوين ودرجات الحرارة العالية للأفران كلها عوامل مساعدة لصناعة الفخار .



شكل (٢٤) قواقع بحرية ملمسـها التركيبي زخرفي التكوين يتفق مع فن الفخار المزجج الى حد كبير

الشكل (٢٤) يمثل قواقع ومحار بحرى ملون مختلف الأشكال ذات ملمس ملون لماع (زجاجي مصقول) جميل (نُسَرُّ به حين مشاهدته) وهذه الخاصية تجعلنا نفتش عنه ونقتنيه لنزين به غرفنا للزيادة في الاناقة وكذلك طبيعة مرادفه تماماً ومشابهه للأعمال الفخارية وربما تأثر بها كثير من الفخارين عبر العصور ونسخوا ألوانها وهيأتها وبلوروها بشكل أو آخر فكانت أعمالهم نماذج فنية رفيعة خالدة .

الشكل (٢٤) فيه ثلاثة محارات رئيسية الأولى ذات لون الأهرة ochre المحمر مع البقع البيضاء والمحار الثاني الأبيض يحمل نفس الصفات ولهما نفس الشكل ولكن الملمس يختلف باللون وأسمها العلمي The coloured siphon* .

وأما المحار المخروطي الوسطي المبقع بالأزرق الفاتح له الاسم العلمي The flattened spire وهذه الفئة تكثر في الخليج العربي وخليج العقبة وسواحل المحيط الهندي .

أما تكوينها الشكلي فإنه يشبه البيضة والثاني على هيئة مخروطية وتبنى من قبل المخلوقات التي تعيش في داخلها والأمر العجيب في تركيبها لكل صنف منها متشابه البناء في الشكل والبقع اللونية والفتحات التي ينفذ منها الحيوان إلى الخارج . فهل الغريزة مصدر هذا البناء الهندسي البسيط كما عند الانسان ؟ أم ماذا ؟ سؤال علمي محير .

٣ ـ الملمس واللون

كما بينا سابقاً ان صفة اللون ملازمة للملمس وذلك لسبب فيزيائي بسيط حيث كل مادة وجسم ونبات وحيوان وجوّ له لون . (ولايوجد ظاهرة في الطبيعة دون لون اطلاقاً) والألوان هنا السمة الاختزالية أو الرمزية للملمس فمثلاً حينما نقول الخشب ، حالاً يتبادر إلى الذهن لون خاص قريب من الأهرة الذهبية الغامقة . وحينما نقول ماء يتبادر إلى ذهننا لون ازرق فاتح رغم اننا نشربه أبيض اللون أو بالأحرى الماء يتلون بلون البيئة أو الاناء الذي يحتويه أو حواليه . وحيث نقول برتقالة (لونها برتقالي معروف) وهكذا . واللون رمز للملمس التركيبي للمادة وقد عرفناه بالممارسة منذ الطفولة . صنع الانسان مواد مشابهه للطبيعة كما في حالة الفخاريات وألوانها الكيمياوية وعناصر الزخرفة والسجاد المختلف والأقمشة الملونة التي يرغب الانسان لبسها وملونة بأنواع مختلفة من النسيج المزخرف الملون بدرجات لونية تعد بمئات الألوان وتسمى علمياً The structure of coloured textile texture «البناء التكويني اللوني للملمس القماشي» .

ولا نستغرب أن يكون اللون في الملمس ظاهرة ملحة ومؤثرة في حب الاستطلاع عند الانسان والطفل يختبر الملمس بفمه ثم يتحول هذا الحب إلى الملمس والاحساس باليد عند الكبر وليس فقط تنمو حاسة اللمس اليدوي وربما حاسة القبلة عند الانسان لها مفعول آخر في تكوين رغائبه حيث تعبر عن اللمس وربما كان اللمس احساس بالجمال كما في شتى المظاهر .

ونعلم رؤية الانسان لانسان آخر يتوقف على عدة عوامل ، منها لونه ومظهره وأبعاده وحركته وحسن ملبسه (الملون) يُثير فينا حب الاستطلاع وربما اللمس باليد والتحسس وربما الحب بين فتى وفتاة يكون وليد الرؤية وهذه الرؤية تؤدي إلى العلاقات بين إثنين وتحليلها واضح لدينا . والألوان لها تأثير على أعمال الفنانين

* Seadhells, by J. M. Calyton, P. 38, 34 . ان هذه المحارات أخذناها كمفردات ووضعناها في انشاء جو بحري لتقريبها للأذهان . لون الأهرة كلمة عربية لها مرادف بالانكليزية ochre ولون الاوكر اصطلاح لوني يستعمله الفنانون غالب الأحيان وهو ما نسميه بلون الاصفر الاوكر أو الأهرة

مثل روسكو المكسيكي ذو الاسلوب الهادىء في التكوين واللون ويختلف بتعبيره الفني في إظهار الملمس عن ماتييس الفرنسي ويختلف عنهما الفنان السريالي سلفادور دالي هؤلاء الشواهد الثلاثة لثلاث مدارس مختلفة فنياً تُعطينا أسلوب التعبير اللوني والجمالي والحسي عن طبيعة تعبير الملمس اللوني في الأعمال الفنية لأن اللون له مقومات جذابه جداً في تكوين العملية الفنية كأساس للملمس ومساعد للعوامل الأخرى .

إن اللون والملمس توأمان لا ينفصمان مثل الجسم والروح وكيان الأول مربوط بكيان الثاني . واللون هو الظاهرة الأساسية التي لا تنفصم نهائياً عن أي جسم واللون مرتبط بالملمس وأخلد من الروح إذ الروح تنفصم عن جسم الانسان بموته ولكن اللون مهما كان نوعه لايتغير .*

وعملية حصر اللون في الملمس فنياً تتوقف على العوامل التالية : أولاً ، طبيعة لون وبناء الملمس ثانياً ، ما يشعه من درجات ضوئية ملونه . ثالثاً ، كيفية رؤية هذه الالوان الملمسية بشكل يرضي رغائبنا النفسية والعاطفية . ورابعاً كيف نحقق هذه الظواهر عملياً بواسطة الفن الذي ننتجه تطبيقياً لعمل فني منجز . كل تلك تؤثر فينا نحن الفنانين وكبشر مرهفي الحس وكذلك الناس الآخرين .

أما الانسان الاعتيادي يتأثر بهذه الألوان بالقدر الذي يتحسس قيمها ويتأثر بها عاطفياً .

حيث التأثر في الفن نعرف المظهر الجمالي وكيف له دخل كبير في هذا التحسس وقبوله . ففن الـ (أوب أرت) Op arts المعاصرة أغلب أعمال هذه المدرسة مهيجة للنظر والعين ثم الانسان وربما تؤثر على الأعصاب . ولو قارنا هذه المدرسة بالمدرسة التجريدية الاسلامية لوجدنا الفارق كبير بين العنف العصبي والتأمل الصوفي الجمالي في الفن الاسلامي ولكل منهما مظهره وسيطرته لقوى اللون الظاهر في تكون الملمس لكل منهما .

إن مجمل الفنون العالمية المعاصرة الحديثة في سيطرة تكوينها الجمالي للرؤية يتفق مظهرها الملمسي في حرية كبيرة في اختيار الألوان دون القواعد الأكاديمية أو الكلاسيكية المعروفة في علم الفن بل لها حرية الفنان كذاتية مستقلة في إخراج أي عمل وشكل وملمس نتيجة يتفق مع ذوقه ورسالته الفنية دون الأخذ بنظر الانسان الآخر (حيث يقبله أو لا يقبله) . ومن هنا تنشأ البحوث الفردية المبتكرة لانشاء وارساء أعمال فنية بعيدة عن القواعد المألوفة ومبتكرة الى حدّ كبير وذوقية لونية خاصة وهذه الخصائص تعطينا مظهراً ابتكارياً إذا ما قيس بمقاييس الأعمال الفنية التقليدية .

اللون يخضع لقواعد الضوء ودرجات مختلفة من القيم والعلاقات وأسلوب وجوده في العمل الفني كسيطرة ظاهرة في الانتاج والتوزيع .

هذه القواعد الحرة تؤثر في أعمالنا المعاصرة وربما يقبله المشاهد أو يرفضه ذلك أمر آخر واللون له عمق إنساني ذو صلة واسعة بين الفنان الأصيل والمشاهد المستوعب وجميع عناصر اللون التي ذكرناها في الباب الاول عن اللون لها المفعول الأساسي في تركيب الملمس .

سبق وبينا طريقة التلوين وأساليبها المختلفة على اللوحة وكيفية الحصول على تكوين فني بألوان مختلفة البناء والاحساس النظري . ومنها :

١ ـ الألوان الموضوعة بنعومة ورقة بواسطة الفرشاة بحيث لاتنمو كثيراً عن سطح اللوحة وتسمى المتدرجة الاضاءة الشفافة .

* Varieties of Visual Experiences, by E. B. Feldman, P. 409, Pub by Harry N. Abrams. New York U. S. A. second edition

٢ ـ الألوان الخشنة بالسكين أو العجينة اللونية الثقيلة لاظهار مسطحات على السطح الأصلي للوحة ومن المحتمل يحصل للون ظلال طبيعية بارزه ذات الارتفاع الخفيف جداً .

٣ ـ الملصقات واسلوب لصقها وتلوينها على القماش واللوحة .

وتتكون الملصقات collages من الورق على القماش واستعمال الغزول المتفرقة وأنواع النسيج وفي بعض الأحيان الكرتون الخفيف المصمغ على سطح اللوحة أو القماش المحضر للرسم . المسمى (بالكانفاس) .

٤ ـ تركيب مواد ملونة شفافه لاظهار شكل ذو ملمس معين . إما شفاف الرؤية أو ناعم أو خشن مقفول الضوء ... هذه القواعد التطبيقية يمكن استخدامها في القاشاني والفخاريات وتعتمد على تكنيك خاص وكذلك يمكن انتاجها فنياً في تزيين جدران العمائر من الداخل والخارج كما نفعل بالقباب والمنائر والأرصفة .

٥ ـ استخدام الأدوات المختلفة في التلوين والخروج عن الأدوات المألوفة مثل الفرشاة والقلم والسلاية واستخدام قطع صغيرة للكرتون وغلاف الشخاط والاسفنج الصناعي والعيدان الخشبية المختلفة والأوراق تلف بشكل يمثل أقلاماً خشنة مختلفة وكذلك كعبرة بعض الأوراق وطمسها في الألوان وبصمها على اللوحة المائية . وإذا اقتضى الحال بالابهام أو السبابة أو الأصابع الأخرى كل تلك تعطينا مظهراً في الملمس غريب مبتكر غير مألوف* .

ولا يفوتنا أن نبين العلاقة بالملمس الملون والعاطفة الذاتية عند الانسان من علاقة ذات معنى تعبيري ذو تأثير في الشعور الانساني الداخلي والخارجي عند الغير .

بمقدرة الفنان أن يثير فينا العواطف باظهاره مركز واضح لبعض الأشكال ذات السطوح اللونية المؤثرة فينا ولا نبالغ إذ نقول «تلعب بعواطفنا دون أن نسيطر عليها بل هي التي تسيطر علينا» وواجب الفنان أن يعطي مظهراً للتأثير المرغوب في المشاهد .

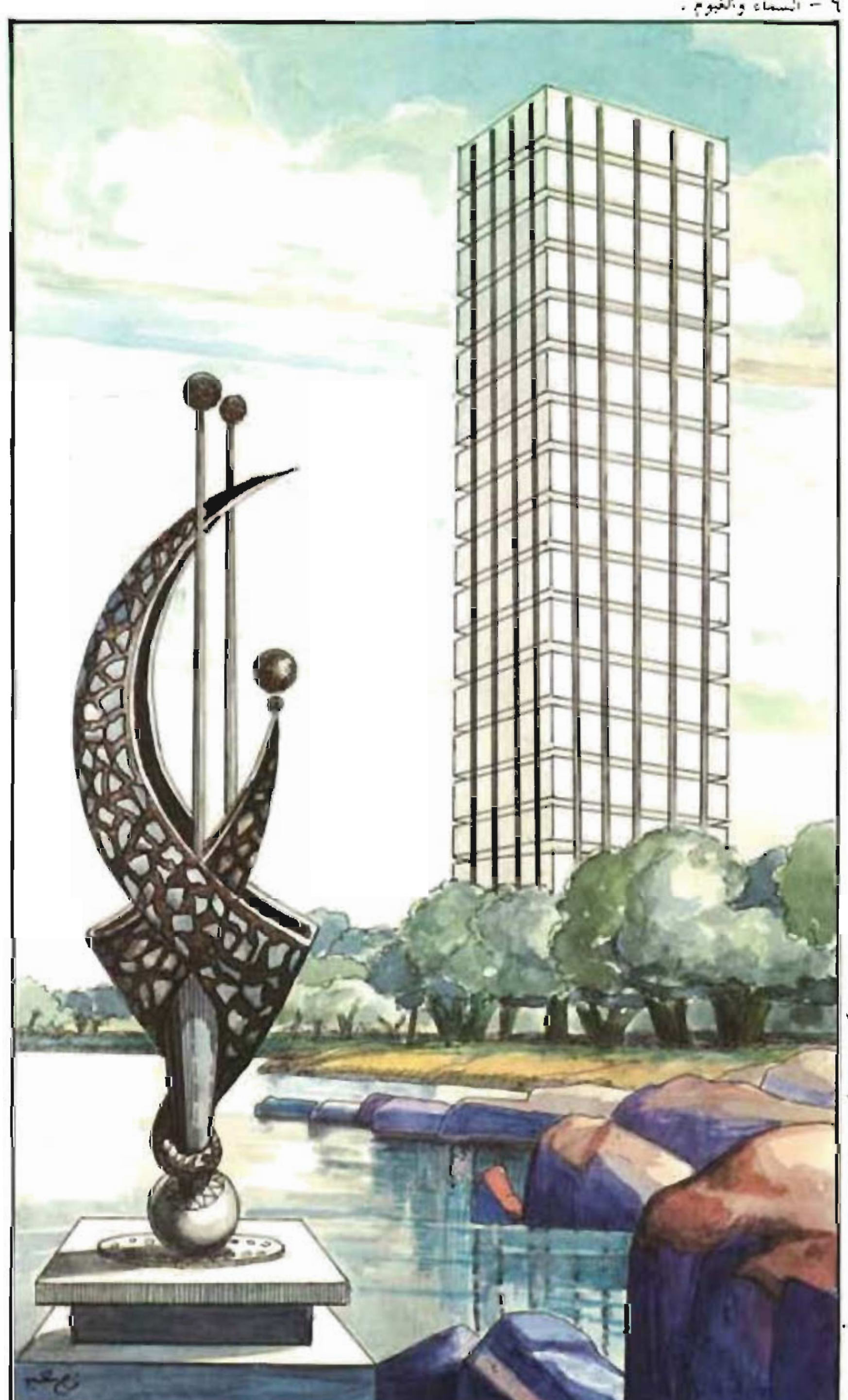
وبعض الملمس الذي يلعب دوراً فعالاً في المشاهد حيث يراه ولاظهار بعض الأجسام أو الحيوانات أو حركاتها كرمز . وحينما نقول أن فلاناً يلدغ كالثعبان ماذا نقصد غير الرمز المؤذي ؟ في الأخلاق والتصرفات ليس إلا ؟ والملمس الملون يمكن أن يقوم بما يشابه رمزية هذه المعاني أو غيرها وذلك بالتأثير نفسياً على المشاهد. حين رسم وتلوين جندي مدرع بالخوذة والدرع خلال حروب قديمة . نرمز لنموذج الجندي الصلب القوي الشجاع المقدام المحارب (أي إخراج الشجاعة النفسية) لزيادة الغرور عند المشاهد وربما سيكون مثله كمحارب يوماً ما !

وحين يرمز للعاشق بألوان نقية صارخة براقة نقصد بها رمز الاثارة بالنسبة للجنس المقابل والعكس بالعكس أي إثارة العاطفة عند الجنس الآخر بالملمس المنظور لونياً وشكلاً وذلك لتحريك العاطفة الكامنة في المقابل ومنها الحب والاستحسان والرشاقة واللياقة والذوق والجمال ... الخ . كل تلك وسائل تقودنا إلى العاطفة المتنوعة وقِسْ عليها** .

* Famous Artist course for Talented peoples, Vol. 1, Artist colour and Materials, P. 16, Pub. by Westport, connecticut copyright. 1966 U. S. A.

** Art fundamentals Theory and practice, by Ocverd, P. 80, Pub. W. M. C. Brown Co. Dubuque Iowa 1962.

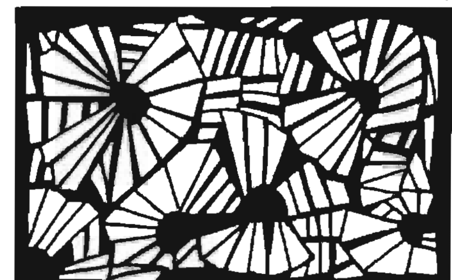
شكل (٢٥)
أنواع الملمس المحسوس ١ - العمارة . ٢ - النحت . ٣ - الصخر ٤ - النبات والأشجار . ٥ - الماء ٦ - السماء والغيوم .



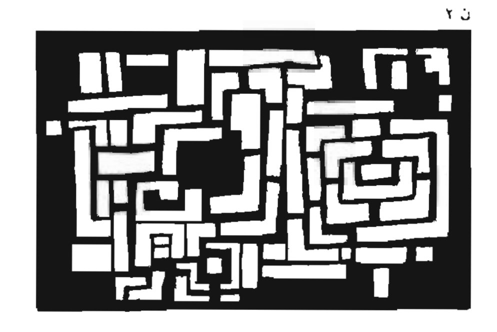
(لاحظ هنا التكوين في تشكيل يحوي جميع عناصر الملمس والأدوات والرسم)

شكل (٢٦)

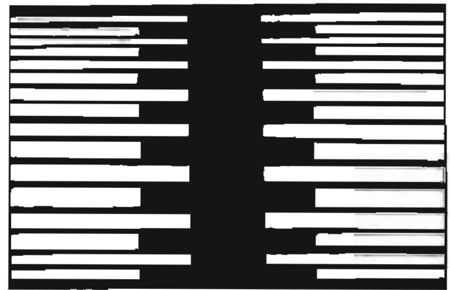
ن ١



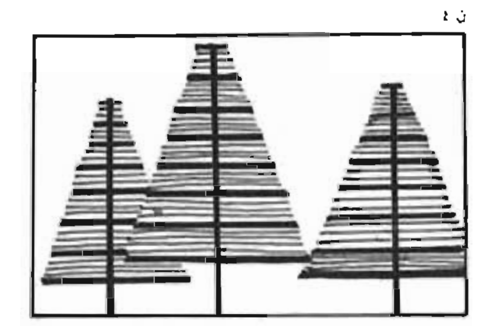
ن ٢



ن ٣



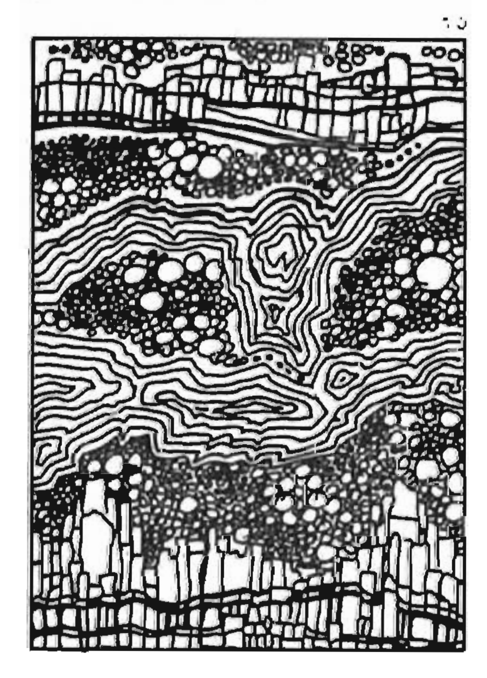
ن ٤



ن ٥



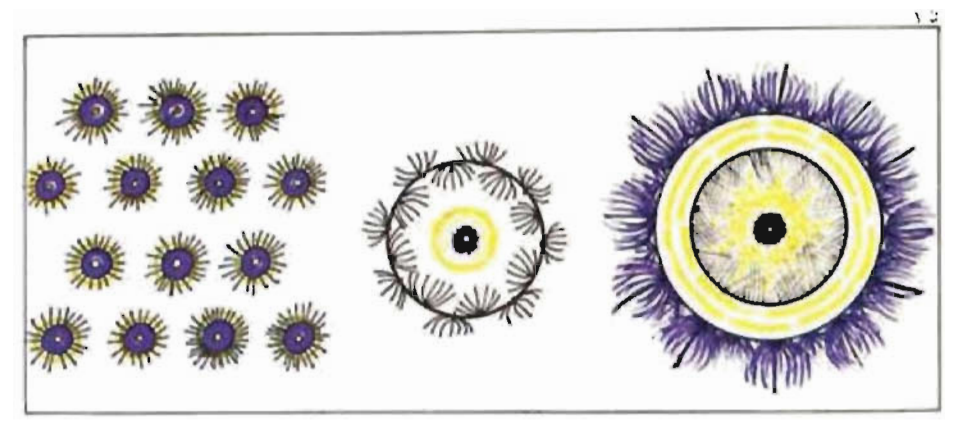
ن ٦



شكل (٢٧)

ملمس زخرفي ينتمي إلى الطبيعة – يتراوح بين النقطة والخط واللون وتكويناتها وموازناتها ومظهرها

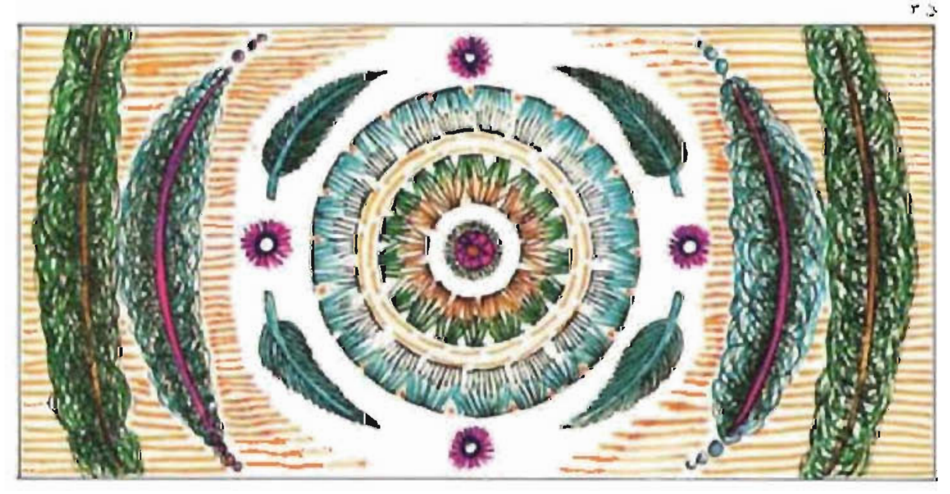
ن ١



ن ٢



ن ٣



شكل (٢٨)

ن ١ حمار الوحش طبيعة نادرة ذات ملمس تخطيطي وزعته الطبيعة لأغراض دفاعية

ن ٢ الشعر كملمس

ن ٣ ورق الأشجار كحبيبات ملمسية لتكوينها

الملمس هو الزينة والنظافة والخشونة والضوء واللون والجسم والمادة والغطاء الخارجي للأشكال والمحرك الصوتي للرؤية والرمز وهو الحياة المتحركة خارج نطاق جسمنا والذي نراه ونلمسه ونحس به بواسطة حاسة الرؤية (العين) واللمس وبعض الأحيان بالمذاق وربما بواسطة السمع كما يحس العميان الحياة الخارجية بأسلوبهم الرمزي الذي يقدرون على فك رموزه بانفسهم اي تكوين اصطلاحات ذاتية يعبرون بها عن مقاصدهم !.

المبحث الثالث

علاقة الملمس بالمرئيات

١ ـ علاقته بالمرئيات .
٢ ـ مدلولاته .
٣ ـ أهميته .

١ ـ علاقته بالمرئيات

الملمس (الغلاف الخارجي) مشكلته مشكلة اللون تماماً حيث جميع المرئيات ملونة وكذلك جميع الأجسام ومظاهر الكون لها ملمس مهما كان نوعه والملمس يعد بالملايين لأنه يرتبط باللون من جهة وبالشكل والهيأة من جهة أخرى ولكل جسم مهما صغر ولو كان مجهرياً يحمل صفات ملمسية خاصة .

وعملية الانتقاء والتنسيق بين عناصر الكون أمر مهم من جهة ، والانتقاء يعطي أهمية أخرى من حيث التشكيل الجمالي من جهة أخرى .

والانسان بطبيعته مهندس جمالي النزعة ذو فطرة قابلة للتنسيق والتشويق وكلما ارتقى في سلم الحضارة كلما ازدادت خبرته الفردية والبيئية في تحضير الانتخاب الجمالي التي يصنعها ليحيط نفسه بما يجد فيه راحة المنفعة والاحساس الجمالي والذوقي وبالتالي إراحة الأعصاب (الراحة النفسية) .

ونجد تنسيق العلاقات بين المرئيات أمر من طبيعة الانسان وتكوينة ويمكن أن ندرسه حينما نقوم بتطبيقه في الأعمال الفنية وسوف نبين أنواع الملمس وكيفية تكويناته بالنسبة للمرئيات البيئية المناسبة أو المعتادة ونصنفها حسب الآتي :

١ ـ الملمس الخشن .
٢ ـ الملمس الناعم .
٣ ـ الملمس اللامع .
٤ ـ الملمس المشبع لونياً .
٥ ـ الملمس الشفاف .
٦ ـ الملمس القابل لعكس القوة والقيم الضوئية .
٧ ـ الملمس وعلاقته بالشكل والهيأة .
٨ ـ حجم الملمس وتركيبه كعلاقة مع الحجوم الأخرى
٩ ـ الملمس ذو السطح المحبب .
١٠ ـ الملمس الصلب .
١١ ـ الملمس اللدن .
١٢ ـ العجائن والليونة .

١٣ ــ الأقمشة وأنواعها .
١٤ ــ الأقمشة والسجاد المزخرف .
١٥ ــ أغطية العمارات والمساجد والكنائس وملمسها .
١٦ ــ ملمس النباتات والأشجار والأزهار والتفاوت شكلياً فيما بينها .
١٧ ــ ملمس الصخور والمياه والغيوم .
١٨ ــ الأحساس بملمس النور والضوء وعلاقته بالمظهر الخارجي للأشياء .
١٩ ــ مجموعة الصفات التي ذكرناها في ظواهر الأشياء تشكل تكويناً لتهيأة form and texture in composition of nature .

وتنظيم هذه الوحدات عملياً من قبل الفنان تعطي له الاختيار ليعرض ذوقه ومفهومه لظواهر الأشياء حين يطبق العمل الفني أي كان نوعه .

إن عملية تنظيم الملمس في الفن المعماري أمر بالغ الأهمية وكذلك في النحت والرسم والخزف . إذ التصميم لمظهر هذه القواعد يستند إلى خبرة طويلة الأمد ذات ذوق عالي متناسق وأصول في التوزيع بين المواد المختلفة ومظاهرها ولها أصول بين مراكز توزيعها وما تظهره من تضاد في الخشونة أو الخشونة والنعومة أو من ناحية اللون والتناسق ومن ناحية القيمة الضوئية وما تعكسة المادة من ضوء ساطع أو خافت أو كابي .

وسنبين أن الطبيعة أوجدت تفاوت عجيب في الملمس نميز من خلاله بعضنا البعض نتيجة ما تظهرة الصفات لهذا الملمس . والملمس مرتبط باللون والضخامة والطول والحركة والصفات البنائية الأخرى ونميز زيد من الناس عن عمرو لهذا السبب وكما نحب شخصاً دون شخص آخر لظواهر خاصة وهي أحدى أسباب الحب الشديد . ومظهر السيدة الجميلة في ملبسها وقوامها ذات دخل كبير على ذوقها وجمالها وكذلك العمارة الجميلة نشتاق لها لنفس السبب مع أسباب أخرى متفاوته واللوحة الزينية لوجود عناصر مختلفة فيها تؤثر نفسياً فينا ونقبلها . لذا الملمس يؤثر فينا من الناحية العاطفية تأثيراً كبيراً .

ورب سائل يقول أن الشعوب الصفراء أو السوداء البعيدة عن رؤيانا لا يمكن تمييز بعض أفرادها عن بعض . والجواب بالنفي لأن الخصائص في المظهر سرعان ما تظهر لنا مقرونة بالأسماء فنتبينها بسرعة وحفظ عجيبين . وبخاصة المواد ومظاهرها يلعب دوراً في توزيع أنواعها بين بعضها وبين الطبيعة . والمواد التي تستعمل للبناء في الصحراء ذات قابلية شكلية وبنائية تتفق معها . والرسم بالزيت ذو خصائص تتفق مع أغلبية الأعمال التي نرسمها رغم اننا نستعمل مواد مساعدة حديثة بنائية مندغمة بالألوان للاخراج الفني والملمس ذو صفات رغم صغر حجمه تميزه العين بين آلاف الأشياء التي حواليه وربما تعطيه الصفة الجمالية المميزة مع الطابع الخاص الظاهر والمغلف له .

وأصناف الملمس ذات دخل في سرعة رؤياها كما بينا ذلك في الشكل (٢١) نموذج (١) حيث الرؤية واضحة ومقارنة بين الشجرة ولحاها والحائط بطابوقه والباب الخارجية بحديدها المعشق والمزركش والحديقة ، كل تلك ظواهر بيئية لملمس تركيبي متباين واضح المعالم . وفي النموذج (٢) كرات ثلاثة واحدة خيوط والاخرى كرة تنس والثالثة برتقالة متشابهه الشكل متباينة الملمس . وأما الشكل (٢٣) واضح الرسم الملون ذو ملمس خشن وناعم متضارب في قيمته وتركيبه وضيائه وهذا النموذج يعطينا فكرة واضحة عن طبيعة تكوين ملمس باسلوب الرسم الملون كعملية نافذة متكاملة .

٢ ـ مدلولاته

تغيير وظيفة غلاف الملمس من منطقة منشئه إلى غرض آخر هي احدى الوسائل التي تجعلنا نغير نظام كثير من منشأ تلك الأجسام ونحولها لأغراض أخرى ، فمثلاً : محار البحر يتكون داخل البحر وقد غزا الانسان مناطقه وبهره جماله فقسم منه أخذ ما بداخله من لؤلؤ وقشرته الجميلة رفعها من البحر إلى داره واستعملها في غرفه للزينة وكان التحويل الوظيفي من الطبيعة إلى أغراض أخرى لها مدلول آخر . ولم يكتف الانسان برفع المحار من مكانه داخل البحر وكان بعيداً عنه لذا بدأ بالاستفادة من وحدات جمال ألوانه فقام برسمها على القماش وأوجد لها وحدات زخرفية مطابقة على ستائر الصالات والغرف وهو بذلك حول وظيفة المحار من طبيعة وجو معين إلى غاية جمالية في بيئة إنسانية يمكن الاستفادة حسياً منها الآلاف بل الملايين من الناس في تزيين مرافق حياتهم اليومية والمدلول التزييني decorative في هذه الحالة .

وعملية تحويل سيقان الأشجار إلى أثاث ونحوت خشبية وكراسي وأبواب كل تلك ذات مدلول جمالي ووظيفي في آن واحد كما أن في البناء لها نفس المدلول . وهذه العملية ذات دلالة وظيفية Function أما المدلول الحياتي فمعروف جداً إذا أقبل الينا شخص ما نراه طبعاً ونتعرف بظواهره الشخصية وطابع وطبيعة تكوينه (الملمس الخارجي) . ولكن المدلول ليس لأنه شخص بل ذلك الشخص يحوي صفات معينة تمثل شخصيته ويمثل عالماً كبيراً له ميزاته وخلقه وثقافته وامكانياته . كل هذه الدلائل تأتي من معرفتنا لشخص عن طريق معرفتنا لمظهره الخارجي .

٣ ـ أهميتــــه

مما سبق شرحه وجدنا ما للملمس من أهمية واضحة في تكوين الحياة العامة والأعمال الفنية على اختلاف أنواعها ولولا ذلك لما استطعنا أن نعبر عن الأشياء وان نميز بعضها عن بعض أما في حالة التطبيق لها مدلول واضح العلاقة بين الشكل والمضمون وكما قلنا في مدلول شخص معين كذلك في علاقة الشكل (الملمس الظاهري مع المضمون في تحريك معنى العملية الفنية والوصول بها إلى هدف يقرأ من قبل المشاهد) . أو هدف يحس به إن كان مقصوراً على الموضوع أو مطلقاً كما في عالم التجريد أو بين بين كما في عالم السريالية .

المبحث الرابع

إستعمالات الملمس وصفاته

الوصف التطبيقي وتصنيفه .

الوصف التطبيقي وتصنيفه

سنقسم الفنون التشكيلية إلى ستة فنون رئيسية متصلة فيما بينها في كثير من الخواص وأما الأسس واحدة تقريباً :

١ ـ العمـــارة .
٢ ـ النحـــت .
٣ ـ الوسائل التطبيقية الحديثة .
٤ ـ الرسم والتصميم .
٥ ـ ملمس الألوان المائية .
٦ ـ الخزفيات الفخارية .

والصلة قائمة بين الفنون التشكيلية عامة .

١ ـ العمـارة

المواد المستخدمة في البناء المعماري وكيفية تكوين الملمس المناسب لمقتضيات البناء والتزيين الداخلي لاظهار التراكيب نحتاج إلى صناعات يدوية وميكانيكية متعددة منها قائم على المهارة ومنها قائم على الدقة والتدريب المتواصل وقد تقدم فن العمارة حديثاً بشتى الوسائل والآلات الميكانيكية والكهربائية والمواد المستخدمة من خلال هذه الآلات لابراز أجمل البنايات في العالم وأقواها وأحدثها تصميماً ونشأة وفائدة .

ولتكوين الملمس النهائي نحتاج في العمارة إلى معماريين ذوي خبرة ومهارة ابدائية فائقة في اللمسة الذوقية الفنية والحسابات العلمية البنائية والرياضية ونحن هنا حينما نقوم بتطبيق خرائط معينة للبناء نحتاج إلى صناع فنيين مهرة .

وفن العمارة يحتاج في كل عملية بناء إلى عشرات بل مئات من الصناع ذوي الخبرة الفنية والأختصاص .

العملية تحتاج إلى ميكانيكيين وسائقين لهذه الرافعات والآلات (والتراكترات) والحفارات ... الخ . كما نحتاج إلى بنائين مهرة وعمال بناء وإلى حدادين لبناء الهياكل وعمال صب الكونكريت . ونجارين وزجاجين وصباغين وكثير من ذوي الخبرة الجيدة في إضفاء الملمس النهائي للعمارة من داخلها وخارجها كصناع مهرة Finishing specialists .

والقوة الماهرة في مقدورها أن تغير المواد الخام الغير هندسية إلى مواد بناء هندسية وبمقاييس الخرائط التي تقدم للتطبيق كما انها تضفي على البناء من الداخل جمالية الملمس المحول من مواده الخام إلى ملمس جمالي له وظيفة

بنائية وسكنية حياتيه معينة ان هذه الاساليب التقنية التطبيقية ليست بالعمل السهل بل تحتاج إلى كثير من المعرفة بالمواد وقابلياتها وكيفية استغلال هذه الخامات .

إن تحويل المواد الخام واخراجها من خصائصها الأولية إلى خصائص جديدة ليست بالعملية السهلة بل تستنزف وقتاً وجهداً وموادا وآلات ذات صفات متعددة وتعتمد هذه الخبرات الفنية على النجارة والبناء والحدادة منها الصقل والتلميع والبرادة والخراطة والتجزئة واللصق والتوصيل للتيار الكهربائي واللحام المعدني للهياكل ومعرفة صب القوالب الكونكريتية وحساباتها وكذلك فرش المداخل بالمرمر أو أي مادة صلبة أخرى . وزراعة الحدائق والأشجار وتحضير مجاري الأوساخ والمغاسل والمرافق الصحية كل تلك تضيف عمليات إلى مهارات واضعي الأغلفة والزجاج والأصباغ والصباغين والملونين حتى تتم عملية إكساء الملمس التركيبي النهائي Final texture الذي يعيش معه الانسان وهي صناعة انسانية شاقة ودقيقة .

هذه الخدمات تؤدي إلى أفضل النتائج للملمس وكلما كان الصانع ماهراً وذو خبرة أعلى كانت الجودة والجمالية أفضل .

٢ ــ النحت

الكل يعلم من مشاهدته تماثيل ونحوت الميادين العامة ومدى ما تؤثر فينا بافكار أو اهداف مختلفة ، وسوف نتطرق إلى الوسائل التطبيقية المحققة لهذه الأغراض .

نقسم الوسائل المؤدية إلى اظهار الملمس النحتي كما يلي :

١ ــ الوسائل التقليدية التطبيقية . The traditional experiences.

٢ ــ الوسائل الحديثة . The modern experiences.

الوسائل المحققة التقليدية الأكاديمية متعددة الأدوات كالأزميل والمجرفة والسكين والمبرد والمطرقة والقادوم وغيرها من الأدوات القاطعة التي نرفع بواسطتها سطوح الحجر الزائدة أو الطين أو سطوح المرمر لنصل إلى السطوح الملمسية النهائية المستندة إلى قواعد فن النحت على اختلاف عواملها .

وهذه الوسائل تفيدنا تطبيقياً إذ تقوم بعامل الآلة المكونة لأفكارنا وخبراتنا التي نروم تطبيقها على مختلف المواد . منها الخشب وأنواعه والمرمر والحجارة والطين والبرونز ... الخ .

وكلها تجري في عمليات معقدة تحتاج إلى خبرة عالية في تحويل المواد الخام ذات الخصائص البسيطة إلى أجسام نحتية حية ذات خصائص جمالية وتشكيلية مهذبة تفي بالرؤية والوضوح الفكري مع المضمون .

وتتوقف هذه العمليات على الدراسات الأكاديمية الطويلة والدقيقة وتعتبر قاعدة مهيئة للوسائل الحديثة .

٣ ــ الوسائل التطبيقية الحديثة

أهم ما تعتمد عليه التطبيقات المعاصرة هي استغلال الخامات بملمسها الأصلي مع الحفاظ عليه وتهذيبه قليلاً بحيث ينسجم مع التكوينات المركبة من مواد أخرى لظهور ملمس خشن أو ناعم أو لامع أو معدني حسب الرغبة والتكوين وهذه العملية تعتمد كذلك على طبيعة تكوين وبناء المادة وعلى الأبعاد التي نفرضها بدورنا في النحت الملمسي وعلى نوعية التكوينات وأساليبها الحرة التي نكون منها منازع جمالية أو تجريدية بحته وبواسطتها نكون منها شبها مقارباً للطبيعة كما فعل بيكاسو بمنحوتته «رأس الثور» إذ كونه من مقود ومقعد (دراجة هوائية

بايسكل) ووضع المقعد في وسط المقود فظهر الشكل على هيئة قرون ورأس عجل واضح . أي حول المواد الخام من مظهر إلى مظهر آخر تطبيقياً واعطاها معنى آخر فني . حيث غير المواد المتروكة كأنقاض إلى مواد نافعة فنياً بدرجات عالية تعتمد على الخيال والخبرة والصناعة الفنية (التكنيك) .

صناعة الفن التطبيقي أهم ما نتوخاه لتطبيق أفكارنا ذات الصفة التشكيلية للرؤية وهذا ما نسميه Art tecnique والمواد التي تساعدنا تبدأ من السهل وتنتهي بالحديد والخشب والمعادن والآجرّ وأي مادة تقع تحت الشمس يمكن استخدامها لهذه الأغراض وتكون متروكة أو مهملة في الطبيعة وأفكارنا وأغراضنا نحررها ونقومها ونكونها فنياً بصفات مقصودة تخدمنا خدمة واسعة من الناحية التشكيلية .

٤ ـ الرسم والتصميم

وسائل تطبيق التصوير الزيتي والرسم بالأبيض والأسود كقلم الرصاص والحبر والفحم ومشتقاتها والأدوات المستعملة من أصباغ زيتيه وفرش كل تلك تقودنا لتطبق الفن التصويري بمذاهب ومدارس ، إمّا تقليدية أو حديثة .

والتصوير الأكاديمي منذ عصر النهضة وحتى الانطباعية كانت له الدراسات المعروفة واستخدمت صناعات فنية متعددة أدت إلى إرساء كثير من الأفكار والمدارس ورُآها . منها ٠الفرسكو - الجص الملون الطري على الجدران . والتميرا وهي مواد ملونة جصية ناعمة مخلوطة ببياض البيض أو مواد صمغية أخرى كالكازئين (خالص ماء الجبن) وغيرها وتدرس في علم التكنولوجيا والألوان المائية والباستيل والأصباغ الزيتية وما إليها وكلها معروف تقريباً ووسائلها الفرشاة أو السكين الخاصة بها أو المسح بواسطة القماش .

أما الوسائل الحديثة فنذكر منها أربعة وسائل تكنيكية استخدمت من قبل بعض الفنانين المعاصرين وسنشرحها بشيء من التفاصيل لأنها كانت فتحاً جديداً وخروجاً على الأساليب الأكاديمية المتبعة ، إن هذه الحالات في التصوير تتلخص بان يلصق بعض من الورق أو النسيج على لوح القماش الأبيض أو الملون فيصبح على هيئة بارزة عن السطح الأصلي ومن المحتمل أن يضاف بعض من الجص الخفيف أو الورق -المكعوك» ونضيف ألوانا بشكل طري ملحوظ على هذه النتاجات والمواد البارزة مستفيدين من أصول الدلك والفرك والتخشين بواسطة الخشب أو الآلات الشبة حادة المعدنيةوهنا نعطيأنواعاً من الملمس البارز على القماش الأساسي diamentianl reliefc texture للوحة وهي أساليب متعددة سوف نسميها بمصطلحاتها :

آ ـ تنعيم المواد الخشنة اللاصقة على اللوحة المسطحة وتسمى فراتاج Frattage .

ب ـ العزق والكحط والجلخ والتخشين للمواد الورقية والجصية وتسمى كراتاج Grattage .

جـ ـ وضع الأصباغ الطرية على قاعدة من مادة صلبة وجعلها كليشية خشن ليطبع عليها الورق أو القماش وما شاكل ذلك من أنواع الرليف الملون المطبوع القابل للسحب على ورق أبيض ويسمى ديكالكومانيا Decalcomania .

د ـ لصق مواد بارزة وملونة على سطح القماش كملمس ثابت مع شيء من التهذيب ويسمى كولاج Collage .

هـ ـ رمي المواد السائلة الزيتية أو التلوينية على سطح اللوحة لتسيل عليه عامله ملمساً متنوعاً من الكثافة الحرة التصويرية وتسمى إكلاوساج eclaoussage .

آ ـ التنعيم Frottage «فروتاج»

وهي عملية وضع مواد مختلفة على سطح اللوحة والقيام بتهذيبه وتلوينه وتنعيمة وربما أضيف بعض المحاليل كالدهن أو التربنتاين بواسطة صرة لاظهار الشفافية اللونية وعروق المواد اللاصقة بصورة ناعمة ودقيقة ومترابطة وترتبط العملية بين الصناعة واللون والمادة فتخرج لدينا أنواعاً من الملمس المتراص المهذب الذي يرجع في جذوره إلى منابع الطبيعة الغزيرة . ولايضاح ما تقدم نأخذ نماذج من أعمال الفنان ماكس ارنست Max Ernest ولد (١٨٩١) ابتكر هذا الاسلوب اللوني المتعامل مع المادة الجديدة الملتصقة على جدار المساحة للوحة . وقام بتهذيب وتنعيم المواد وأضاف إليها بعض من المحاليل والألوان مستعينا بقطعة من القماش للمسح والتنعيم واظهار الشفافية للمادة . كان رائدا من رواد المدرسة الدادائية والحركة السريالية .*

كان رائداً فذاً متحرراً من الأساليب الأكاديمية التي مرَّ بها وابتكر أساليب منوعة جديدة وسنمر بها في هذا البحث .

جعل اللون المركز الأساسي في بحثه التصويري وهو الأسلوب والهدف في آن واحد ونرجع إلى قوله «اللون نراه دائما قبل الشكل ونحس بالملمس من بعده» وعليه فالتعامل معه يجب أن يكون أساسياً لا وسيلة يُتكأ عليها . وربما كان العمل يعتمد على حرية الصدف الفنية دون اللجوء إلى الأساليب المتبعة التقليدية «القاتلة للخيال الانساني الواسع» وهذا ما نراه في أغلب أعماله «الابتكار . الخيال . الصدف . اللون . الضوء الحر . الابداع .» .

ب ــ العزق والتخشين Grattage «كراتّاج»

عملية وضع مواد طرية ولزجة على اللوح المراد رسمه ويضاف إليه الوانا متعددة ثم نأخذ بعض العصي الصغيرة أو الآلات الحادة الخاصة كالسكاكين والمشارط وغيرها ونقوم بعزق وتمشيط (نسبة إلى المشط) هذه المواد بشكل خشن عشوائي حسب رغبتنا مع مزج الألوان قبل أن تجف وبعد أن تصل إلى منتصف الجفاف نقوم بإضافة بعض المحاليل والأصماغ والدهون وغيرها لغرض إكساء السطح بملمس يتناسب مع الخشونة التي كوناها من جراء ذلك حتى تجف وتهذب نهائيا على هيأة سطح خشن بارز reliefe مجزء والمحاليل لاتغطي كل السطح الأملس . هذه العملية تسمى بالتخشين أو العزق .

جـ ــ الطبع والشفط على المواد الخشنة Decalcomania «دكلاكومانيا»

طريقة أخرى لماكس أرنست وهي وضع بعض من الألوان الزيتية أو المواد الجصية الملونة على مساحة من خشب خشن ذو عروق وتوزيع هذه الألوان على هذا السطح والقيام بطبع هذه الألوان بقلب الخشبة وضغطها على سطح اللوحة الأملس فتطبع الألوان عليها مخلفة ملمساً خشناً مجسماً من جراء بقايا هذه المواد . وربما استعملنا غيرها من الخشب أو المواد المعدنية ولنفس السبب كصفائح معدنية ناعمة لتطبع المواد الموضوعة عليها وتعطي ملمساً ذو طابع غير طابع المواد التي كانت على الخشب وتصل بين مختلف الملامس لتكون نوعاً جديداً من التركيب الملمسي texture جديد مبتكر .

وكذلك يمكن أن نطبع هذه الألوان بطريقة ضغط ورق عليها كما يحصل في طباعة فن الحفر فنحصل على

* Varieties of visual experiences by E. B. Feldman P. 409 Pub. by Harry N. Abrams New york U.S.A. second edition.

ملمس جديد يمكن تنفيذه بسهولة للأطفال الذين نرومه لهم .

د ـ رش وتوزيع اللون الزيتي أو غيره بمحاليل سائلة كالترسانتين مثلاً وتسمى eclabaussage «إكلابوساج»

وهي من مبتكرات ماكس أرنست ومشهورة في الفنون الحديثة لجمال نتاجها وعفويتها وطريقة تكوينها : نقوم بخلط اللون الزيتي بسائل التربنتاين أو دهن الكتان أو كليهما مع الألوان ونصفي المزيج اللوني إلى علبة . أو نضعه في صحون ثم نأخذ منه من عل ونرميه أو نسقطه على اللوحة فتقع عليها مكونة بقعاً مختلفة في التدرجات واللون والشفافية وإذا رغبنا إضافة بعض التربنتاين الذي يخفف مساحة البقع المنتشرة العفوية ونترك اللوحة على الأرض لتجف أو نميلها لتعطي لنا قنوات وخيوطاً سارحة . كل ذلك حسب الرغبة الجمالية والتجربة المكونة من جراء ذلك .

إن هذه العملية ونتاجها التصويري يختلف في تكوينه الملمسي عما أسلفنا من طرق .

هـ ـ المواد الملاصقة على سطح القماش للوحة collage «كولاج»

الطريقة معروفة في الفن المعاصر ومنتشرة في جميع المدارس الحديثة وذلك لسهولة لصق موادها وما لها علاقة بين المدارس الأكاديمية والمدارس الحديثة المبتكرة ومراحلها تقتصر على ما يلي :

نأخذ مواداً حقيقية متنوعة ونلصقها على سطح اللوحة أي كان نوع المادة واللون ثم نكون المواد الملصوقة من القماش الخشن أو الورق الشفاف المعرق «والمكعوك» مثلاً أو بعض الحصيات الخفيفة مضافاً إليها بعض الألوان وطبعاً سوف نكون حدوداً لها بارزة. ثم نؤكد على هذه الحدود بواسطة الفرشاة أو السكين أو أي آلة أخرى ونحاول تلوينها حسب رغبتنا إلى أن تنضج وتنمو العمقية وتتكامل الألوان ونعطها نحن كثافة الملمس الناتج عندنا وربطه مع باقي مساحات اللوحة . ليكون العمل قد نضج فنياً ويمكن وضع الإطار . ويثار سؤال يعني أين الرؤية والموضوع ؟ وهل مرتبطة معها شكلاً وهيئة ؟.

الجواب : التعامل مع المادة الجديدة واللون هو الهدف الرئيسي من هذا النتاج والمواد التصويرية الخاصة هي التكوين الجمالي والفني الناتج من حصيلة التكنيك الحر وهذا النتاج يجمع بين رؤية جديدة مبتكرة وموضوعية تكوينية حرة نترجمها حسبما نراها أو نحس بها دون أن يكون لها مرجع موضوعي مفروض على الطريقة الأكاديمية «أي عامل الخيال والابتكار هو الأساس في هذه العملية» .

وهناك أساليب أخرى جديدة متعددة منها :

نأتي بقماش كبير جداً بقياس ٢٠م × ٥م مثلاً ونضعه تحت عجلات السيارات بعد أن نقوم بوضع ألوان مرنة عليه بطريقة عشوائية ثم نمرر عجلات السيارة عليه ذهاباً وإياباً فالبصمات التي تتركها العجلات يتكون منها ملمساً جديداً ينسب إلى (الآلة أو الماكينة الحديثة) كواسطة للتصوير أو الرسم فتصور ؟ ما لهذا الصنيع من تأثير على مناهج وأفكار الفن الحديث المعاصر . وأي نهج متطرف هذا ؟.

٥ ـ ملمس الألوان المائية Texture of water colours

يؤخذ على أنواع ثلاثة للعمل به :

أ ـ البقع المائية الشفافة Transparent spots وتوزيع الألوان الرقيقة بواسطة الفرشاة في مساحات على



سطح الورق حسب تخطيط الموضوع المراد رسمه .

ب ـ ألوان الغسل the wash colours وتوضع البقع اللونية على سطح الورقة المبللة وربما يفضل أن تكون نصف جافة ثم نضع البقع اللونية عليها ممزوجة بماء كاف فيظهر ملمس اللوحة وكأنها رسمت على هيئة بقع عفوية حدودها تتكون حسب بقع الماء التي تحتها .

جـ ـ الملمس المقفل the mat texture وظهور الكتل والمساحات بلون كثيف من البوستر على سطح اللوحة لا يسمح لسطح الورقة إن يعكس الضوء اللوني ، في صناعة التلوين تشبه التعامل بالزيت . وهذا ما يسمى بالملمس المقفل الذي لا يعطي غير لون يشبه الألوان الزيتيه إلى حد ما ومعاملته .

وعمليات الملمس لرسم التصاميم التزيينية تتبع نفس الأسلوب لاظهار المجسمات وتركيب اشكالها ومساحاتها ومنظورها .

أما التصاميم التي تعتمد على الخامات المجسمة كالخشب والمعدن والزجاج والجلد والبلاستيك فلها شأن آخر وسنراعي ما يأتي في شرحها :

١ ـ المادة الخشنة كالخشب ذات السطوح الخشنة الملمس ويراد تنعيمها ذات صناعة خاصة .

٢ ـ المواد المحببة من الخامات يمكن تهذيبها بواسطة الصقل أو السوائل الراتنجية لتهذيبها كما نفعل في كثير من أنواع الأشجار وقشورها وخشبها .

٣ ـ المعادن وتنظيمها .

٤ ـ الصخور والاحجار .

٥ ـ الزجاجيات الشفافة والمزخرفة وطرق تحضيرها .

٦ ـ الجلود .

٧ ـ الأقمشة والسجاد وملمسها المختلف إن كان نسيجاً أو نسيجاً ملوناً .

٨ ـ عائلة الورق بجميع أنواعه وألوانه مصدر ملمس في التصميم والزخرفة .

كل هذه المواد لها تكوينها الهندسي والفني وصناعة تهذيبها بطرائق أكاديمية وحديثة وذات علاقة وثقى بمشاكل وأهداف الهندسة المعمارية وتزيينها من جهة والصناعة المعاصرة على اختلاف أنواعها من جهة أخرى .

٦ ـ الخزفيات الفخارية Ceramics & terracotta

عالم الفخاريات الطينية والمزججة واسع يتميز ملمسه بالنكهة النادرة واللون الجميل وقد سعى الانسان في هذا الباب منذ قديم الزمن ليحصل علي أجمل التراكيب الملمسية ليستخدمها للمتعة اليومية والمنزلية أو للأغراض الجمالية .

الأساليب المتوخاة في تكوين الملمس : في الفخار تنقسم إلى عمليتين أساسيتين :

١ ـ أ ـ تحضير الطين والعجائن المختلفة وتنقيتها من الأملاح والشوائب .

ب ـ تحضير الأشكال والهيآت المراد فخرها من قبل الفنان .

٢ ـ أ ـ فخر الأشكال الطينية بالأفران الكهربائية بدرجات حرارة عالية ربما تصل إلى ١٤٠٠ درجة أو أكثر قليلاً في بعض الأحيان وتخرج على هيئة فخار يابس لونه طيني يشبه (الأهرة الذهبية)



ونسميه فنيا Terracotta وسطح الجسم يبقى كابيا matt وهذا لا يكفي في كثير من الأحيان ولا نكتفي به ملمسا نهائيا من الناحية الذوقية والتغطية اللونية والجمالية .

حينئذ نقوم بعملية التلوين للسطوح الأساسية للفخاريات والعملية شاقة وعالية التدريب إذ صاحبها يحتاج معرفة جيدة بكيمياء الألوان وأكاسيدها وخلطها وتأثير الحرارة عليها وحين توزيع الألوان فنيا على سطح الاناء الفخاري واللون قبل دخوله إلى فرن الحرارة لا يؤشر على أي صلة باللون الذي سينتج بعد فخر الاناء ثانية بحرارة عالية ربما أكثر من ألف - ١٤٠٠ س.غ . وربما يخرج اللون حسب درجة الحرارة او يكتسي في النتيجة فيعطينا لونا آخر إذا لم تحسن التدريب والمعرفة والخبرة .

التجربة والتمارين تأتي بالخبر الجيدة وخاصة إذا كانت على يد أساتذة ذوي معرفة طويلة في هذا الميدان .

وملمس الفخار له أساليبه وتكويناته من الأواني المنزلية الصناعية إلى الأواني والأشكال الفنية والنحوت البارزة المسطحة للجدران كل تلك لها صناعتها الفنية العممية المهيئة .

وتحديدا لعمليات الفخار تقتصر على صناعة ذات خطوات متعددة منها :

١ ـ تحضير الأفكار التصويرية للهيآت والأشكال المراد فخرها .

٢ ـ الرسم والتخطيط بالألوان والحبر على الورق لاعطاء فكر تخطيطية ملونة .

٣ ـ تحضير الطين من منابعه الأرضية وحسن اختياره وتنقيته من الشوائب .

٤ ـ غسل الطين وعجنه من الأملاح وحفظه في صناديق مغلقة من الداخل بطبقات معدنية لمنع تسرب الماء منها .

٥ صياغة الأشكال باليد أو الدواليب الدوارة وهذه الدواليب إمّا بدائية تدوّر باليد أو منها الكهربائي .

٦ ـ بعد صياغة الاناء الفخاري يترك فترة حتى يجف من كمية الماء الزائدة في تركيب عجينته بمدة لا تقل عن ٢٤-٤٨ ساعة .

٧ ـ تؤخذ إلى الأفران الكهربائية لتفخر وتخبر بدرجة حرارة عالية مناسبة .

٨ بعد إخراجها من الأفران إما أن تترك لعمل نهائي أو يحس الفنان بحاجة وضع غطاء من الطلاء الملون عليها .

٩ ـ تطلى الفخاريات المخصصة عادة بلون كيمياوية لهذا الغرض . ونحن نعرف مقدما أي الألوان يجب وضعها بعد زخرفتها على سطح الاناء المفخور .

١٠ ـ توضع الأواني في الأفران وتعطى درجة حرارة عالية معينة حسب قابلية الالوان وما نريده نحن كذلك لتنوع الألوان ودرجة حرارة الألوان المختلفة .

١١ ـ تبقى مدة ساعات معينة ثم تخرج من الأفران حيث نجد بريق وشفافية لونيه حبة ظاهرة على الأواني وصلابة هذه الألوان معروفة ومرغوبة وذات بريق جذاب جميل حيث تشدنا إليها فنيا وذوقيا .



المبحث الخامس

تطوير الملمس من الطبيعة إلى الفن

مقدمـــة

تطوير الملمس من الطبيعة والمواد الخام إلى ملمس يستخدم في جميع مجالات الفنون التشكيلية . وتحويلها من مواد طبيعية إلى مواد ذات نفع عام من جهة وجمالي من جهة أخرى .

عملية التطوير هي استخدام مجمل ما نصنعه من المواد الخام في تطوير ملمسه المناسب إلى خدمة أغراض الفنون التشكيلية حيث تكون مطابقة هندسياً ووظيفياً وجمالياً وموضوعياً بما يتفق وفلسفتنا الجمالية المعاصرة التي نحن بصددها حيث تتفق وروح العصر الذي نحس به ونعتبره الهدف حيث نعيش معه وتخدم أغراضنا المتعددة مع جماليتها . حيث تشبعنا روحياً وتضيف شيئاً كبيراً من الخيال الذي يساعدنا على تجديد روحنا المتعبة من أعمالنا الواقعية إن كانت نفسية أم جسدية ومجملها راجع إلى تعب الجهاز العصبي ووظائفه .

وتحويل المواد الخام إلى ملمس فني عملية معقدة فنياً وصناعياً وأغراضها واسعة مع أدواتها وصناعها وآلاتها المعاصرة ، بداية من السكين والازميل البسيط والمطرقة الى المعدات الكهربائية الثقيلة وأدوات الحفر المعمارية الضاغطة والرافعات الآلية crains والصناع الماهرين في مختلف الصناعات التحويلية التي تسيطر على المواد الخام وتحولها إلى مواد نافعة مهذبة حسب الأسلوب والغاية الوظيفية .

ونضع نصب أعيننا الهدف من توزيع المواد الأولية وتحضيرها حيث عوامل عديدة تدخل في هذه العملية . على سبيل المثال .

١ ـ العمـــارة

تطوير الحجارة في البناء وذلك طبقا لعامل الحرارة والبرودة والهندسة والقوة والابداع الفني . كما نجد المادة متطورة تطوراً جيداً في مدينة الموصل هناك من الصناع من يدرك أهمية هذه المادة معمارياً بينما في وسط العراق تطورت صناعة الطابوق إستناداً إلى مواده الأولية كالطين وكيفية فخرة في الكور ذي الحرارة العالية وهو مادة أساسية حتى يومنا هذا .

اذن المواد تتطور بالنسبة إلى البيئة التي تأتي منها بحيث مصدرها لا يكون بعيداً عن عملية البناء أي (محلية قدر المستطاع) .

مثلاً : الموازييك (بلاط الأرضيات) له ملمس معين إمّا مزخرف أو مطعم بنقط من المرمر الملون أو بقطع كبيرة

غرضه التزيين ونعومة المشى الأرضي وتحويل كثير من المواد (الملاط والجص والسمنت والجير والبياض) من حالة خام إلى حالة ملمس ربما يكون على الوجه التالي :

١ ـ يطلى ويبنى بها الحجارة والطابوق وصناعة كتل كونكريتيه لدعم البناء والجدران .
٢ ـ يمكن أن يستخدم كملمس في الحالات الوضعية التالية :

أ ـ ملمس جداري ناعم .
ب ـ ملمس جداري محبب .
جـ ـ ملمس جداري خشن .
د ـ ملمس جداري مزخرف كرليف بارز أو هابط .

كلها مظاهر مكيفة لمادة واحدة أو عدة مواد تتأثر بالذوق الذي يرغبة الانسان في عملية البناء .
والخامات تقسم إلى نوعين نسبة إلى هيأتها :

أ ـ الخامات الصلبة ذات الأبعاد الثابته .
ب ـ الخامات المرنة التي نتمكن من عجنها أو تغيير أبعادها بسهولة عند المقتضى .

أ ـ خصائص الخامات الثابتة :

تلك المواد التي تعطي صفات ثابتة محفوظة ذهنياً لدينا ومعرفة ملمسها من لونها وأبعادها وصلابتها وخشونتها أو نعومتها ولها أنواع مختلفة يمكن الاستفادة منها في تراكيب أعمالنا فنياً وهي في كثير من الأحوال ذات خصائص ملمسية تتصف مع اللدائن أو المواد المرنة الملمس .

ب ـ ١ ـ الملمس المرن يعطينا خصائص للمادة متنوعة حسب صياغة شكله وهيئته .
٢ ـ المرونة من صفاتها اختلاف الأبعاد وظهور الحركة فيها ككرة القدم والطين مثلاً والأشكال الطينية المحضرة قبل التفخير .
٣ ـ يمكن في المواد المرنة نرى عدة وجوه وأشكال لنفس الهيئة التي بين أيدينا . تتغاير رؤية ملمسها حسب صياغة طراوتها .

إن المواد اللدنة أو المرنة تساعدنا على إظهار نماذج النحوت الطينية أو الجبسية (ذات المرونة المؤقتة) أو الفخاريات الطينية الغير مفخورة والتي تساعدنا كثيراً لهذه الخصائص على صياغة الأعمال الفخارية بأنواع متباينة عديدة الاشكال* .

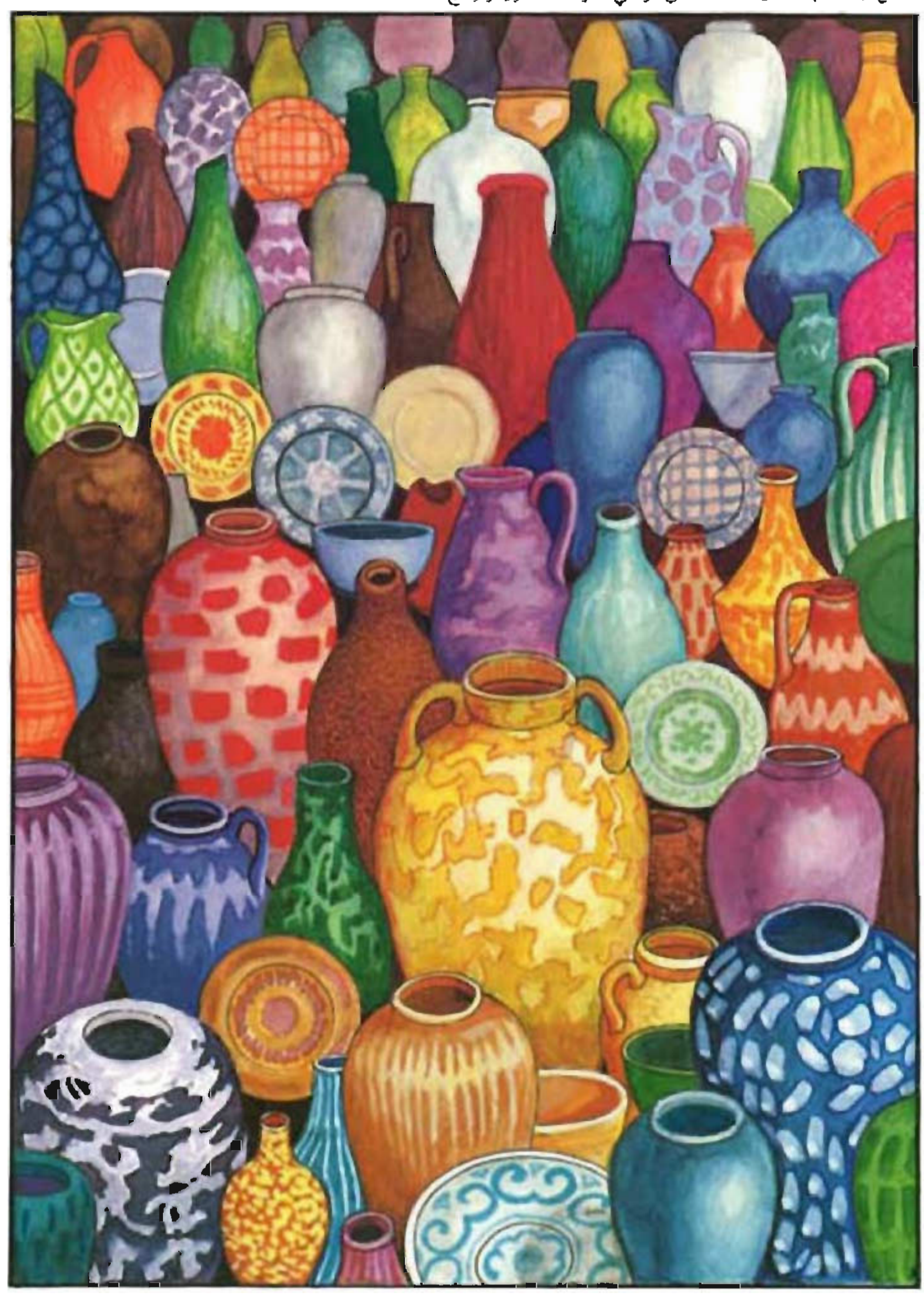
معالجة الخامات ذات الملمس التركيبي المختلف للقضايا المعمارية .

لكل مادة خصائص يجب الاستفادة منها في خضم ما ستقوم به من واجب خلال البناء الفني للعمارة .
ولكل مادة دراسة تركيبية وخصائص فنية في العطاء الايداني حين توظيفها في البناء وكيفية الاستفادة من الخصائص وقابلية تطويرها وخاصة حين اكتشاف مزاياها خلال الخبرة العملية .

أ ـ الطابوق يفضل أن يكون خفيفاً صلداً ذو ألوان مرغوبة هندسية الشكل غير متزهر .
ب ـ الحجارة تفضل أن تكون ملونة أو بيضاء وصلبة تتماسك مع السمنت والجص ولها ملمس لوني متباين أو

* أسس التصميم ، لروبرت جيلام سكوت ، ترجمة الدكتور عبد الباقي محمد ابراهيم (ص ١٦٩) ، الناشر مؤسسة طباعة الألوان المتحدة القاهرة ١٩٦٨

شكل (٣٢) فخاريات كملمس تركيبي مجوف مفخور ومزجج



لون واحد وتنقر بشكل مهذب شبه هندسي أو هندسي عند المقتضى .

جـ ـ المرمر ذو فاعلية عالية في التزيين وتهذيبه يقتضي عمليات فنية وصناعية معقدة لظهور ملمسه الناعم المعروف .

د ـ الحديد والمعادن لها خصائص تفيد البناء والومنيوم الإطارات للشبابيك أو الأثاث الخفيفة أو الأبواب وله معاملة خاصة صناعية .

هـ ـ الكاشي وألوانه وخصائص قوته ومقاييس هندسته وكيفية معالجته فنياً كفرش لأرضيات الغرف والصالات ومدى صلاحية ألوانه وملمسه الظاهري للاكساء الخارجي كغلاف جميل .

و ـ السمنت والجص والبياض وكل المعجنات والمواد السائلة القابلة للبناء .

ز ـ الأدوات والآلات والمكائن والرافعات والهادمات والآلات الصغيرة وغيرها كثير ، لها العامل الأول والأخير في إظهار ملمس العمارة أو الغطاء الخارجي إن هذه المواد والأدوات تتطور حسب تقدم الحضارة والزمن وتلعب الدور الأساسي في تكوين كثير من التطبيقات البنائية .

٢ ـ النحت والفخار

إن الأسلوب المعاصر في تكوين النحت والفخار عماده الخامات المرنة وعلى رأس هذه الخامات الطين ، والطين في النحت يتحول إلى خصائص غيره في الفخار .

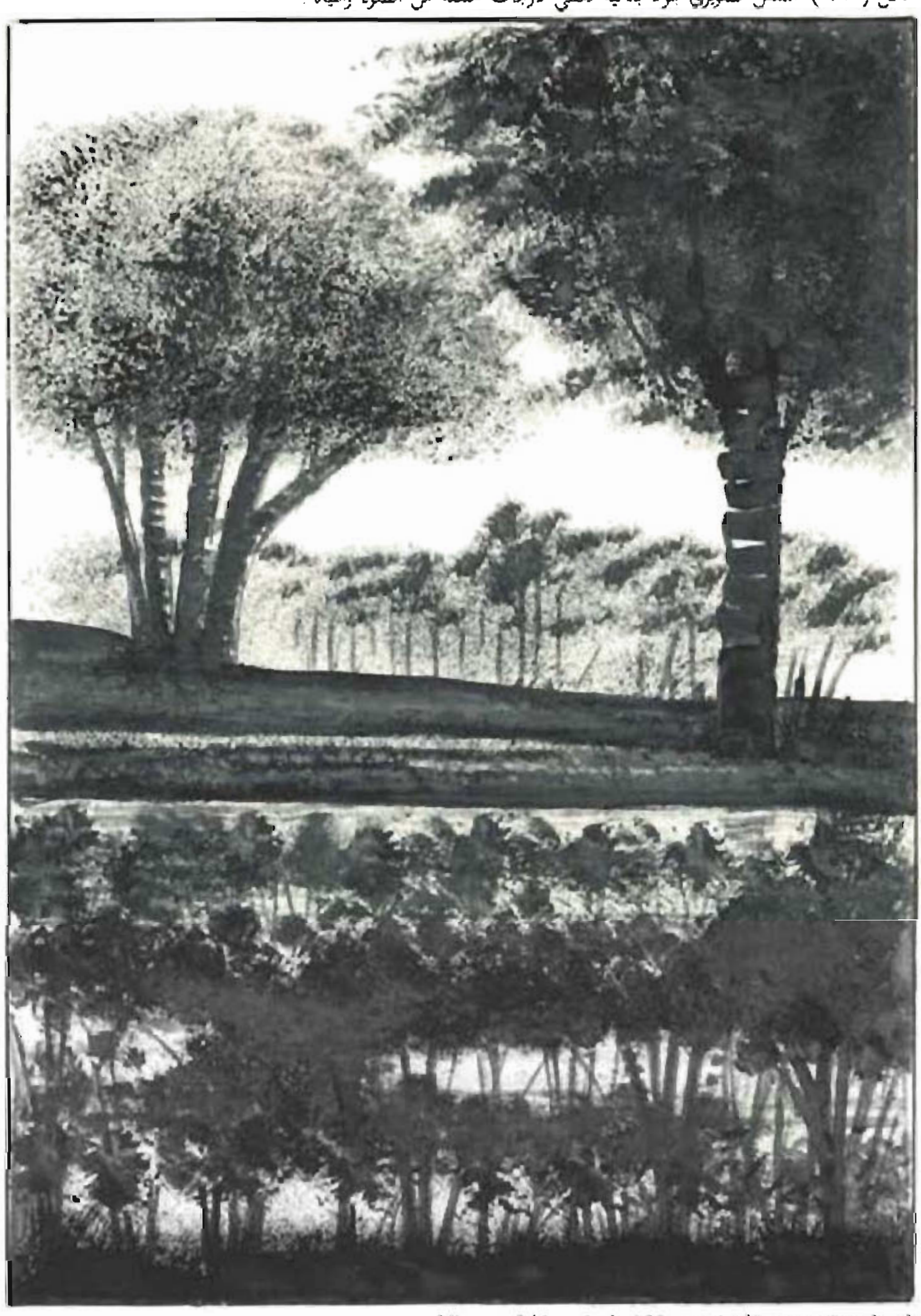
فالنحت يجب أن يتوفر الهيكل المعدني المساند للجسم النحتي في عملية تركيب وبناء التمثال وعلى الغالب يكون مقفولاً بشكل كتلة لها مظهر غطائي معين الملمس Texture أي عمليات النحت عامة والفخار ذات معنى يعتمد في الأساس على تكوين الغطاء الخارجي لهذه العمليات . حيث المعنى الذي يجب توفره موضوعياً مربوط بعملية اكساء الغطاء الخارجي النحتي والفخاري بعكس العمارة حيث الهدف والوظيفة تعتمد على الفراغات الداخلية من الناحيتين الوظيفية والجمالية . بينما النحت والفخار عماده الأساسي غطاؤه الخارجي ، وسنبين العملية مع صفاتها .

العملية تتشابه مع الفخار في حالتين ، أن المادة الفخارية يفضل أن تكون مجوفة وحتى في النحت الفخاري وثانياً لا تستلزم هيكلاً مساعداً لها . بل تعتمد العملية الفخارية على أسلوب البناء اليدوي الحر أو أسلوب العجلة الكهربائية الحديثة .

كما أن أسلوب الفتائل الحبلية وبنائها أمر وارد في هذا الباب . والخبرة الطويلة في بناء وتركيب اللدائن الطينية تساعد الفنان في الهيمنة على الحجم وما في داخله الفراغ وكذلك صياغة الشكل العام للموضوع وأبعاده كل تلك عملية تعتمد في الأساس على سلاسة اليدين . كما انه قبل البدء بعملية البناء يحتاج الفخار إلى تخطيط تحضيري للعملية من ناحية الهيأة وأبعادها وحجمها وحتى رسم ألوانها يكون تصوراً مقاربا لما سوف يصنع من نتاج . وخلال العملية البنائية تتكون الأبعاد الثلاثة حسب رغبة الفنان .

أما في الفخار الصناعي فالعادة أن العمل الأساسي أو النموذج الأولي يصنعه فنان بأبعاده المطلوبة وعدد القطع ثم يدخل هذا العمل عالم الصناعة التجارية المطلوبة وهي عملية معقدة تحتاج إلى كميات كبيرة من الورش والأفران والسكك الساحبة ورافعات . ومواد كيماوية وحرارة وكهرباء وتجفيف وغيرها من الأمور التي لها دراسة كاملة وخاصة تستغرق مدة طويلة من حياة طالب الفن .

شكل (٣٣) ملمس تصويري بمواد بدائية تعطي درجات مختلفة من الضوء والهيأة .



المواد المستعملة : حبر ، قطعة اسفنج ، قطعة ورق رقيق ، قطعة خشب فقط .

وملمس النحت يعتمد على المادة المصاغة لانتاج التمثال وكل مادة تدرس بمقومات تهذيبية ولها أنواع من المرمر منها الناعم المعرق الملون ومنها الأبيض الكابي matt ومنها الحجر ولكل هدف ووظيفة مظهرية . والمرمر الناعم الأبيض الايطالي ذو معاملة تختلف عن الحجر الأبيض أو الصوان ولكل صناعة فنية (تكنيك) ودراسة كما أن التمثال الطيني يحتاج إلى هيكل يحمله إلى حين صبه بمادة أخرى كالجبس أو البرونز . فإن هذه العملية تحتاج إلى أنواع من الملمس يتبع أسلوب الفنان وماذا يريد ولماذا يصنع هذه العملية وبهذا الملمس ؟ .

وإذا تكلمنا عن الملمس في الطبيعة وكيفية الاستفادة منه سوف يستغرق ذلك دراسة طويلة ولكن كل ما موجود في الطبيعة من مظاهر الملمس Texture fenominas يساعدنا على محاكاته في أعمالنا الفنية للأغراض الجمالية أو الاكساء العملي لظواهر المجسمات التي ينتجها الفنان النحتي أو الفخاري أو الرسام .

عملية الاستلهام من الطبيعة بشكل أو بآخر قد دأب الفنانون عليه منذ أحقاب طويلة مستلهمة لهم في صياغة أعمالهم على مختلف نتاجها وطرزها وموادها إن كانت لدنه أو صلبة خشبية أو معدنية ولونية . فالرجوع إلى الطبيعة والاستفادة منها أو تحريفها أو دراستها أمر وارد كل يوم في العمل الفني وحتى في عالم التجريد . كما حصل عند العرب في زخرفتهم الفنية إن كانت جدارية معمارية أو تزيينية وقد كانت الطبيعة مصدراً واسعاً لتحريك مشاعرهم وتأملهم وتطبيقهم .

السطوح الفخارية ذات البعدين تتكون فنياً بمساحات واسعة لتغطية الجدران الخارجية ولأغراض الزخرفة والزينة وربما لأغراض دعائية دينية كالتي نشاهدها على جدران بابل القديمة وتمثل الآلهه على أساس هذه الجدران أسست لمعبد مقدس ومن يدخل إلى هذا الجو يحس بالاقتراب من الآلهه (تداعي ديني) . إن تقارب خصائص الفنون الجدارية والتي تتكون من الأنواع الآتية : منها الفخاريات الجدارية المزخرفة بالقيشاني (الفخار المزجج) مثل القيشاني الذي يغلف المنائر وقباب الجوامع والمساجد الكبيرة في العراق حيث طابعها الخاص المميز . وأما الجداريات التي تتكون من زخارف جصية أو حجرية أو مرمرية كما هي الحال في تغليف جدران المساجد والمنائر في شمال افريقيا . ويوجد نموذج واضح في العراق في العصور الاسلامية الوسطى كما في جدران وزخارف سامراء الجصية وكذلك الزخارف المجسمة من الطابوق الفخاري في المدرسة المستنصرية والعصر العباسي وخان مرجان في بغداد . كلها تمثل جزءاً أو قطعاً كبيرة من زينة وأغلفة الجدران والقباب والمنائر .

هذا التغليف المتنوع من الفخاريات terracotta والجصيات أو القاشاني هي المظهر الرئيسي في الفنون الاسلامية عبر العصور . أما النحت في الحضارة الاسلامية فقد كان معدوماً تقريباً وأساليب النحت تطورت إلى الفخار المجسم ذو الأبعاد الثلاثة وكذلك للجداريات ذات البعدين والجداريات البارزة reliefs كما ذكرنا آنفاً .*

أما في الفنون الأوربية فالتقارب والتجانس قائم على المعاملة مع فن ذو أبعاد ثلاثة «طول وعرض وارتفاع» وهو أساس التعامل في عالم الفن وقائم في النحت والفخار في ضمن البيئة الفراغية والتزيينات الجدارية نموذجاً للفن المرتبط في تبطين الفراغات داخل وخارج البناء المعماري للأبنية والمعابد والمساجد والكنائس .

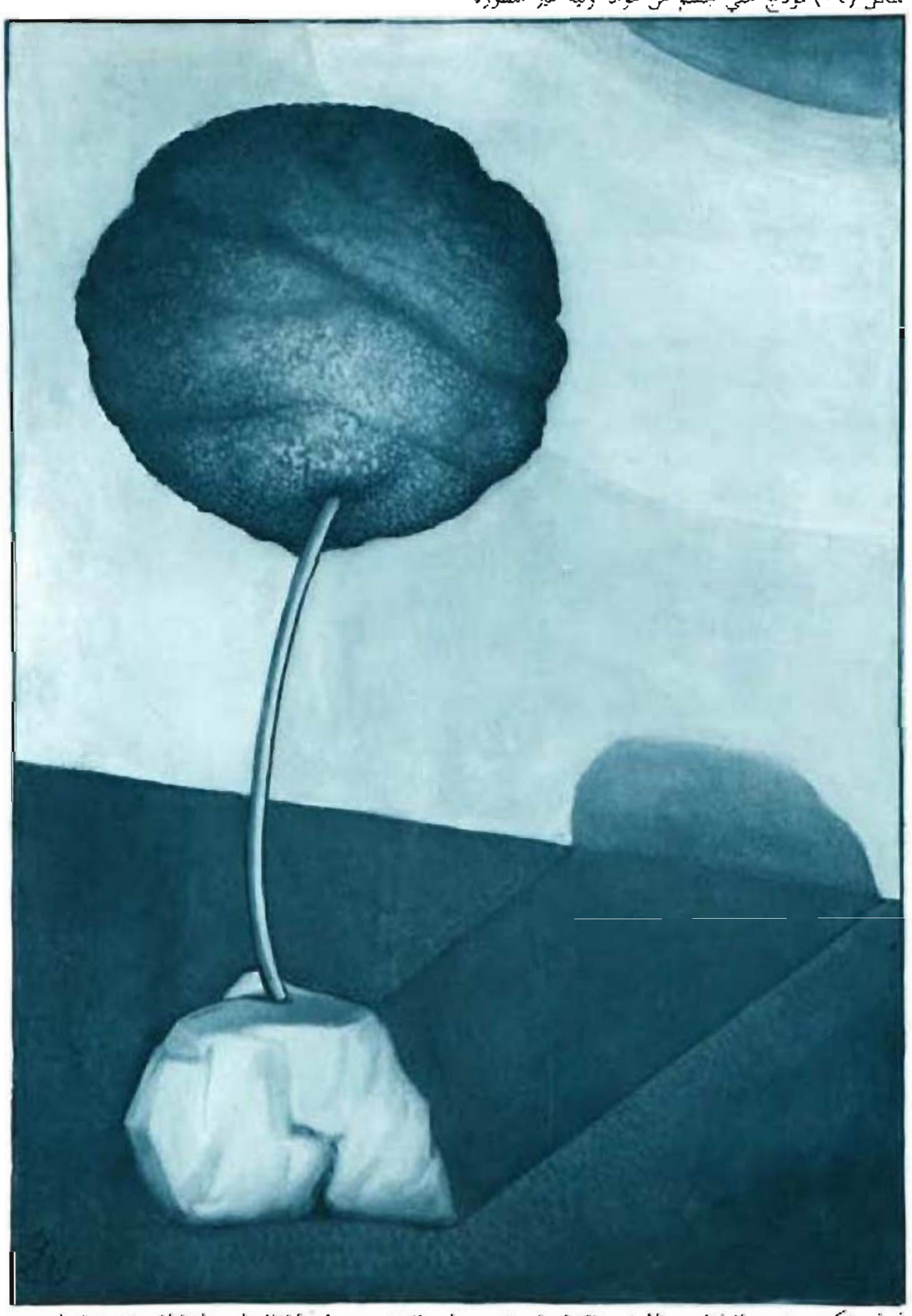
٣ ـ الرسم والتصوير Painting drawing & design

تطوير الملمس ذو البعدين Two dimentional texture

للرسم والتصميم والتلوين على سطح «ذو طول وعرض» أمر غاية في التعقيد والأهمية . إذ أن البحث

* أثر العرب في الفن الحديث للدكتور عفيف بهنسي (ص ٢٣٤)، الناشر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الاجتماعية .دمشق ١٩٧٠

شكل (٣٤) نموذج نحتي مجسم من مواد اولية غير متطورة



نموذج تكويني مجسم لقطعة من الاسفنج قائمة على وتد معدني وقاعدة حجرية والثلاثة ملمسها مختلف عن بعضها

المتقدمة . وليس هناك مظهر خاص بعصر ما أو أمة ما . بل هو اصطلاح يتفق عليه الفنانون الذين يعيشون في عصر أو زمان ومكان ما منتمين بذلك إلى روح الحضارة والتراث الذي يتأثرون به وقد نشأوا عليه ولكل أمة حضارة وتراث ترسله وتطوره عبر عقنيات وفلسفات أبنائها خلال العصور التي يعيشونها ويؤثرون فيها إنسانياً من خلال الفن على الآخرين والأجيال القادمة .*

* نفس المصدر السابق (الفصل الأول ١٤٩ - ١٥٦)

المَبْحَثُ السادس

خواص التركيب الملمسي والحضارة

تأثير خواص التركيب الملمسي على الانسان وحضارته .

تأثير خواص التركيب الملمسي على الانسان وحضارته

لو نظرنا لأنفسنا قليلاً وعرفنا على سبيل الفرض بأننا لا نملك من الألبسة شيئاً يقينا الحرّ والبرد والعري ، ماذا كانت الفكرة عن أنفسنا رجالاً ونساءً ياترى ؟ .

هل كان بالامكان أن يبقى الانسان عارياً كثيف الشعر أو أملس الجلد والعضلات ؟ ولماذا نرى أنفسنا لابسين هذه الكمية من الأردية الواقية لأجسامنا هل فقط لأنها تقينا عاديات المناخ أو أشعة الشمس ؟ .

لماذا نرى النساء مغلفون بفساتين مزخرفة بالورود أو ألوان ريش الطاووس أو الديكه أو الألوان الحادة التجريدية ؟ .

إذن هنا يكمن سؤال ، لِمَ كل هذا ؟ هل كانت رغبة متطورة عند البشر منذ قديم الزمان حيث كان يتقي شر المناخ بجلد الماعز أو الخروف أو الغزال ؟ .

هل نعومة الأقمشة حببّته لأن يجعلها لطيفة الاستخدام والكساء ؟ كل هذه الأسئلة وغيرها تجعلنا نفكر ملياً ولماذا ؟ .

والجواب يكمن في فاعلية الانسان نفسه ومدى تأثيره بالبيئة وعلاجه لما يجده مفيداً ووظيفياً من ناحية ومن ناحية أخرى يحليه بمزايا النقش والزخرفة من جهة أخرى لغايات سحرية وجذب جنسي كما عند النساء وليزيد من قيمتهن الجمالية وسحرهن الفاتن وإغرائهن للذكر بشكل أو آخر ! .

وعلى مرّ الزمن وآلاف من السنين الحضارية وبالتجارب المتعددة بما لا تقل عن مليون سنة أو يزيد تطورت رغائب الانسان الكسائية من مصدر الشعر الطبيعي على جلده الى كساء يغطيه ويصنعه بنفسه .

ونعلم جيداً أن الألبسة مختلفة اختلافاً كبيراً عند الشعوب كاختلاف لغاتهم ... لماذا ؟ .

لأن الكساء ليس غطاء يقي الجسم فقط بل هدف ذوقي وجمالي يصنع بصفة معينة ولأجل حاجة معينة ظاهرياً وسحرياً وجمالياً من الطرف الخفي . وله دوافع متعددة وغايات اجتماعية وثقافية وبيئية وتاريخية وأغراضا متعددة تصل بنا لأن نعتبر الكساء أو الغطاء الجسمي أمراً ضرورياً لا مفرّ منه وبدونه يكون الانسان خارجاً عن القانون العام وربما يعاقب عليه أو يعتبر مجنوناً ليس إلّا .

هذا النموذج الكسائي هو طراز مظهري لاصق بجسم الانسان وقد اعتاده ورغب كذلك بألوانه وملمسه التركيبي texture of textile لاحاطة جسمه البض به وحُضُرّ بحيث لا يعيقه عن الحركة . وربما بعد هذا اعتبر نوع من الأناقة والزهو الجمالي حين يلبسه وتظهر الفرحة الفطرية عند الأطفال حيث يلبسون ملابسهم المزركشة أيام الأعياد والرجال في الأعياد والحفلات والمراسيم الدينية والمآتم وما إليها .

وثمة غطاء آخر للانسان كقيمة حضارية متطورة وغاية في الخطورة وفي أوقات راحته وعمد الانسان أن يغلف نفسه بأغطية حجرية وزجاجية يتحرك داخلها وهي البيوت والعمارات والأندية وحتى الحدائق والمدن والأقبية .. الخ . لِمَ كل هذا .. ؟ لماذا طوّر ملمس هذه المرافق المرئية من خامات طبيعية فجة إلى خامات فنية مصقولة ناعمة أو هندسية خشنة حسب الذوق المطلوب لِمَ كل هذا ؟ ما علاقة هذه الأغطية التي يعيش معها الانسان للفراغات التي يبنيها ويصنعها لنفسه ؟.

حين يصنع قبضة سكين يقطع بها ، يفكر لتكون ناعمة مصقولة هل لأن يد الانسان ناعمة حتى لاتتأثر وتتخدش أم لأنها رغبة سحرية تقربه من ذاته وتخفف من غلواء عقده المخفقة لتجعله مقتنعاً بأنه يؤدي جزءاً من حياته الروحية ليسيطر على ما يملك أو ما يصنع أو ما يبتغي ؟.

المصانع حينما تخرج مكنسة أو سيارة أو آلة قطع اللحم تعطي الفنانين المسابقات لابراز أجملها وما هي الأجمل في عرفنا هل لأن هذه السيارات جديدة الشكل والبناء والغلاف ؟ أم لأنها تحل مشاكل تنقلنا فقط – أم لأنها جميلة الغطاء والمظهر ومن يؤكد على هذا التقبل الجمالي هل العرف ؟ هل الجدة ؟ هل الحاجة ؟ هل اللون ؟ هل الرغبة ؟ هل تكسير العقد النفسية والذاتية ؟ هل هل ؟ كل هذه وغيرها تؤثر فينا . نعم كما هي في الألبسة والأواني والزجاجيات والأثاث والأحذية وغيرها سواء بسواء .

مظهرها الخارجي الذي يعطينا القيم الروحية والصفاء الذاتي والتقبل الذهني لأن نمتطي السيارات ونزركش الخيل والسيوف والطائرات والسفن وحتى الآلات الحادة . والألبسة والبسط والسجاجيد المغطية للأرضيات والستائر للشبابيك وأغلفة الصناديق والكتب والشراشف والمناديل ومثلها بالآلاف التي لاتعد ولاتحصى لقيمتها الفنية المتفقة مع رغائبنا وأذواقنا .

ونزركش المساجد والكنائس وهي عبارة عن مأوى روحي للصلاة الخالصة بيننا وبين الباري عز وجل ؟

هل لأن الصلاة تحتاج إلى وزن شعري ومحراب مزركش أم مذبح في كنسية مذهّب ؟ وهل الصلاة من أجل العبادة تقاس بمعايير مثل هذه أم هي مساعدة عليها ؟.

لو تمعنا قليلاً لوجدنا أن العلاقة الروحية بين الصلاة والذوق علاقة خالصة تساند بعضها البعض لتحمل كثير من آلام وأفراح الحياة . وهي مزيج بين الاطمئنان والثورة ، بين اللذة والألم ، بين الرغبة لما يجب ان يكون عليه الانسان مع خالقه وما يجب أن يكونه مع نفسه (الفن هنا ظاهرة النفس البشرية والصلاة ظاهرة العلاقة بين الانسان والخالق المطلق) .

القضايا الحسية مربوطة مع بعضها البعض ولها رموزها منها العمارة والزخرفة والألبسة والفن والموسيقى والشعر وكل القضايا المسرحية والحسية مربوطة بحياة الانسان ككل وبحضارته ومعتقداته .

انها ظاهرة الشكل ونوعيته وعلاقاته وحركة حسه (الموسيقى حركة وحس زمني كذلك في (الشعر مضاف اليه المعنى) . والشعر كالصلاة معنى وعبادة . وخلاصة الامر ، الفن له رموزه الظاهرية التي تقودنا إلى بواطن أنفسنا وهذه الرموز الظاهرية أو الغطائية للمادة والتي تصنعها الطبيعة ويطورها الانسان نطلق عليها فنياً الغطاء الظاهري للمادة والتركيب الملمسي لها Texture .

القضية الروحية والعاطفية والجمالية المتعلقة بالملمس أمر طبيعي يقودنا دائما إلى كل هذه الرغائب أو إلى نوع منها حيث نركز عليها لأجل أحد هذه العوامل النفسية في الانسان وربما يكون من جراء الملمس والعوامل

الجمالية الجنسية وذلك حين نرسم جسم المرأة العاري ماذا يعنينا ذلك ؟ إنه الجمال الجنسي العاطفي الذي يغذي احاسيسنا بتعويض الجمال المفقود في أنفسنا أو بيئتنا أو نسائنا وبما نبتدعه من جمال فني في رسم الجميلات .

ونظهر عواطفنا بصورة رؤية ملمسية للأجسام واضحة في أعمالنا الفنية وهذه النظرية تتطور فنياً حيث تأخذ الملمس قضية متباينة متعددة الأغراض بالنسبة إلى ما يفرضه الفنان من خلال عمله الفني .

ربما الملمس كان يهدف لأغراض عاطفية وجمالية بحته .
ربما لأغراض اجتماعية .
ربما لأغراض سياسية .
ربما لأغراض دينية .
ربما لأغراض استعراضية .
ربما لأغراض نفسية معقدة .
ربما لأغراض طبية وعلاجات نفسية وعصابية .
ربما لأغراض أدبية ومسرحية .
ربما لأغراض اقتصادية .
ربما لأغراض فنية بحته .. الخ .

من الأغراض والأفكار المتعددة والمتطورة عند الانسان التي تسجل في سلم التطور الحضاري البنائي وتميز مفاهيم أمة على أمة أخرى ومن مظاهرها اللغة والموسيقى أو المسرح أو اللوحة . والتمثال أو العمارة أو تخطيط المدن وأساليبها أو صناعتها ونسب تكوينها وحدائقها أو كل تلك وغيرها كثير تجعلها تتقبل عوامل تطور التركيب جمالياً وروحياً وشكلياً مما تجعلها تضيف إلى تكوينه الحضاري حوافز جديدة تساعد على تقبل الحياة والتفاؤل معها عاطفياً وبنائياً حيث يسلمها للأجيال القادمة التي تأخذ وتطور حسب رغائبها ويتكون التراث لأمة ما يميزها عن تراث أمة أخرى .*

وحيث التركيب الملمسي وتطوره تنمو جذوره عميقة مربوطة بتطور حضارة كل أمة حيث يتبع صفات مميزة تأخذ طابعاً شكلياً يختلف بين شعب وشعب وبين أمة وأمة وبين عصر وعصر وبين مدينة وأخرى ويتسلسل هذا التطور متداخلاً في الحضارات ومتسللاً بين عناصر تكوين تلك الأمم حيث يبرز فيها بشكل ذو صفات جذابة تختلف عن الأصل الذي بدأت منه . كما نرى ذلك في العمارة المغربية الأندلسية وصفاتها المميزة والحضارة الهندية المعمارية والعربية الاسلامية وحضارة عصر النهضة .

Feeling and Form, by Susanne K. Langer, P. 46, Pub. by Routledge & Degan Paul Ltd. 5th impression 1973, Great Britain. *

المبحث السابع

خصائص الملمس

١ ـ خواصه في مجالات الفراغ المتنوعة .
٢ ـ الفضاء الخارجي للأجسام بأحجامها المختلفة .
٣ ـ علاقته الضوئية بالألوان كمظهر جمالي .

١ ـ خواصه في مجالات الفراغ المتنوعة

حينما تنبت رؤية ملمس ما في عالم الرؤية والمشاهدة تعني أننا رأينا أو لمسنا أو رأينا ولمسنا معاً مادة ما أو لمسنا ورأينا هذه المادة أو رأيناها فقط . ولكن أين تُرى هذه المادة ؟ ذات الملمس الظاهري (مهما كان نوعه ؟) غير انها قد حلت محلاً في الفضاء إذا كانت ذات أبعاد ثلاثة مثل الحجرة وقطعة الحديد والفخار والنحت المجسم والعمارة والشجرة والقمر والشمس والنجوم كلها تحتل حيزاً في فراغ .

ولكن حينما يكون الملمس عملاً فنياً ذو بعدين فمعنى ذلك أنها لوحة أو سطح أو خريطة أو تخطيط ... الخ كل هذه الظواهر ذات البعدين حينما نرسم عليها مظاهر الملمس المرئي نعني أننا قد حولنا البعدين إلى ثلاثة أبعاد وهمية بواسطة المنظور وأكسبنا هذا السطح ملمساً وهمياً يرى بواسطة الألوان والدرجات الضوئية والمقاييس والمنظور والنسب والدرجات اللونية المعقدة وأكسبناه حلة الملمس الذي يظهر لنا مجسماً بأبعاد ثلاثة ولكنه وهمي ذو بعدين فقط . وهذه العملية تسمى بعملية - الوهم الملمسي - وهي عماد التصوير التشبيهي .

الملمس له خواص إما طبيعية أو من صنع الانسان .

الخواص الطبيعية : وهي طبيعة تكوين المواد والأشياء والأشكال والكتل والحجوم كما نجدها مواداً خاماً وهذه المواد تتكون من أبعاد ثلاثة طول وعرض وارتفاع ولكل منها له مظهر طبيعي خاص بها يمثل طابع تكوينها .

الحَجَرة حينما تقطع من المنجم لها لون وحجم وشكل وملمس خاص بها وكذلك الحديد والنحاس والرصاص أما المواد الحية مثل النباتات والأشجار كل لها ملمس خاص يدل عليها دلالة واضحة ان كانت قشرتها خشنة أو ناعمة أو متشققة أو شوكية أو ذات عروق .. الخ . أنظر الشكل (١٩) . أما أوراق الأشجار فملمسها متغير عديد النبضات اللونية والملمسية وله تصانيف لا تحصى كما نرى ذلك في الشكل (٢٨) نموذج (٣) وأما الحياة والحيوانات والانسان كلنا يعرف أنواعها من مظهر أشكال ملمسها كالقطن (نبات) والسمكة حيوان مائي والقرد مكسوٌّ بالشعر شبيه الانسان (والزبرا) حمار الوحش وشعر رأس المرأة والمظهر الملمسي (كما نشاهد ذلك في الشكل (٢٨) نموذج (١) (٢) أو الشكل (٢٧) نموذج (١) (٢) (٣) نماذج حياتية نباتية أو حيوانية أو انسانية ذات علاقة وثيقة بالملمس وخواصه التي نستدل منها على ذلك الشيء بوضوح بعد أن تعلمنا بوجه الخبرة والتقريب أبعاده وصياغة شكله ولونه وملمسه مثال ذلك : هل نصدق رؤية قرد خال من الشعر الكاسي جلده ؟ . وإن وُجد اعتقدنا حالاً أنه مريض فخواص القرد أن يكسى جلده بالشعر وهي صفه تعلمناها من تعود الرؤية أو بواسطة الدراسة والخبرة والعادة .

وعلى العكس إذا رأينا إنساناً عارياً فالغالب نستهجن ذلك وإذا قبلنا به فمعناها في حالات معينة (في المسبح مثلاً) ولكن إذا وجدنا جميع جسمه مكسواً بالشعر الغزير استغربنا ذلك واعتبرنا هذا الانسان من فصيلة القردة لأن مظهر الملمس وخواصه هنا قد تغيرت وقس على ذلك من غرائب الظواهر . ولنأخذ مثلاً آخر :

حينما نرى إنساناً عارياً كما خلقه ربه نستغرب ذلك إلّا لأمر ما ذو اهمية كأن يكون في غرفة الطبيب أو غرفة العمليات أو الحمام أو السباحة وستوديو الفنان والأمر حتى يرجع طبيعياً واليفاً يجب ان يلبس ألبسة مغلفة لجسمه لها تفصيل ولون وملمس ظاهري معين وفي هذه الحالة لا نستغرب أمراً ما لأننا تعودنا عليه وهو إكساء الانسان بالألبسة .

وحينما نكون في شارع ما ويمر شخص عاري بطريق الصدفة الشاذة فحتماً سنقع تحت طائلة الاستغراب والدهشة لأنه أمر غير مستساغ ذوقياً واجتماعياً وربما قانونياً .

ولكن على ساحل البحر يمكن أن يكون أمراً مقبولاً بحدود وشروط معينة نستنتج هنا ان تغيير الملمس الطبيعي ليس بالامر السهل بل هو أمر حضاري . إن تحويل الصخرة الفجة الخشنة إلى صخرة ناعمة لامعة توضع في حائط الغرفة حيث تتغير خصائص الملمس إلى خصائص ملمسية أخرى وعملية الاكساء الجديد إن كان حياتياً أو نباتياً أو جامداً هو عمل حضاري يتفق مع رغائب الانسان الوظيفية وكذلك مع ذوقه الجمالي وتقبله لهذا التغيير .

الملمس له صفتان لا غير . صفة الجمود وتحويلها إلى صفات جامدة ذات ملمس جديد منوع .

وصفة الحياة ولها دلائل التغيير أو المحافظة عليها واكسائها بمواد مساعدة أخرى كما ذكرنا .

٢ ــ الفضاء الخارجي للأجسام بأحجامها المختلفة

أما الملمس التكويني من عمل الانسان فيكون ذو ظاهرتان أساسيتان :

آ ــ ملمس صناعي يستخدم لأغراض شتى كالسيارة ورفاس الماكينة محركها وحجمه ومادته وشكله أو الزجاج في العمارة والألومنيوم وما جاء على شاكلتها لها صناعتها الانسانية العريقة والتي تحتاج إلى علم ومعرفة وخبرة .

ب ــ الملمس الفني التشكيلي كما ظاهر هنا ذو البعدين والذي يصور على السطح كاللوحة الزيتية وخصائصها .

وهي عملية متكاملة حيث الابداع وتكون ملامس ذات خصائص جديدة في كل عمل فني وكل لوحة وكل تخطيط وكل انشاء وهي عملية انشاء متكاملة ابداعية ذات صفات تركيبية لملمس جديد والذي من خلاله تساعدنا العملية الفنية من جميع جنباتها على الرؤية المدوقة حيث نترجم هذه العناصر الفنية إلى مضمون فكري أو تاريخي أو حدسي أو ذوقي وهكذا . أما الفنون ذات الأبعاد الثلاثة لها نفس الهدف والمضمون مثل النحت والخزف والزخرفة والتصميم والتصميم الصناعي لها ملامس جمالية تكوينية لأهداف وأغراض حسية أو ذوقية أو فكرية أو وظيفية الايداء من صنع يد الانسان وأفكاره تحمل كل منها خصائص معينة تدل عليها كما تدل على صانعها (كنموذج السيارة نعرفها وهي من صنع الشركة الفلانية) واللوحة الزيتية نعرفها من أسلوب تكوينها الخاص بالفنان الفلاني وهكذا .

(الخصائص تلعب دوراً هاماً في الاكساء الخارجي للملمس في عالم الفضاء) .

وجميع المواد ذات ملمس ، وما يصنعه الانسان ذو ملمس وينتجه الفنان التشكيلي له ملمس وكل الأشياء تحتل مركزاً في الفراغ وهذا قانون طبيعي لا يرق اليه الشك .

ولكن كيف نوزع هذه الأعمال الفنية في الفراغ ؟.

توزيع الاعمال التشكيلية في الفراغ

١ ـ الأشكال المعمارية والعمارات والدور والقصور كما نسميها ذات أصول تكويني في بنائها .

آ ـ مساحة الارض .

ب ـ قربها من محل العمل .

جـ ـ صلاحية سكنها وعدد سكانها وشققها .

د ـ قربها من الحدائق أو الأنهار أو الجبال .

هـ ـ موقعها بالنسبة للاتجاهات الأربعة .

و ـ مرافقها الصحية .

ز ـ الحركة الحياتية داخلها وخارجها .

حـ ـ تهويتها وحرارتها وبرودتها .

كل تلك عوامل تؤثر في ارتفاع البناية وجماليتها وهندستها وتناسبها مع ذوق المدينة ووظيفتها . ويمكن ان تبنى عمارة بحجم معين في محل معين ولوظيفة معينة .

إن الذوقية للمظهر الخارجي ذو اتصال بمرافق المدينة من جهة وله صلة بالمرافق الداخلية للعمارة وهذا الملمس الخارجي يلعب دوراً جمالياً وتناسقاً ملمسياً يتناسب بشكل أو بآخر مع الأغراض والوظيفة التي أسست من أجلها العمارة بهذا الحجم وهذه المقاييس .

ومن الشائع في الفراغ المعماري حديثاً أننا مرتبطون بارتفاع العمارات إلى الفضاء أكثر مما نحن شغوفون بأمتدادها على سطح الارض .

وهناك نظريتان تتقابلان فنياً وجمالياً وهندسياً :

الأولى : الاعجاب والتطبيق بالأبعاد العالية (كبناية ناطحات السحاب) وهذا الاسم يدل على الحجم في الفراغ إلى ان يصل إلى السحاب .

والثانية : الدور السكنية كلما كانت تتناسب مع مقاييس الموديولور الانسانية وكانت حركة الانسان داخلها طبيعية غير متعبة وبدون مصاعد ... الخ ، كانت أفضل من الوجهه الانسانية والفنية وكلما كانت مرافقها أقرب إلى سطح الارض .

والعالم الصناعي المعاصر يهوى العمارات الشامخه في الفراغ . أما عالم الريف يهوى السقوف القريبة من سطح الأرض .

التصوير والرسم والتصميم

عملية إبداع أحجام مختلفة بملامس مختلفة في الفراغ ذات علاقات مختلفة مقبولة ذوقيا منها :

١ ـ علاقة الأحجام ونسبها حسب المنظور .
٢ ـ علاقة الأحجام والأشكال وتناسقها الايقاعي .
٣ ـ علاقات الالوان وترددها بين التناسق والتضاد والموازنة والايقاع .
٤ ـ العلاقات الضوئية ودرجاتها اللونية .
٥ ـ الملمس المختلف لكل الاحجام حيث يحمل الصفات المميزة الآنفة .
٦ ـ النسب .. الحركة ، الوحدة .. في ضمن الفراغ (أي سطح اللوحة) .

كل هذه الصفات تحدثنا عن مدى ظهور خصائص الملمس في الفراغ حتى يحكم أمره في التوازن أو المناظرة او غيرها لأجل خلق عمل فني موحد محكم الجنبات ولاظهار الملمس المغطى أو المغلف للأشياء التي في داخل اللوحة .

وهكذا تظهر النحوت والفخاريات المجسّمة في الفراغ . حيث يجب وضعها في الفراغ المناسب لابراز العلاقات الايقاعية بينها وبين الفراغ الذي تحتله .

مثال ذلك أن تراعى نسبة المنحوته للميدان الذي ستقام فيه أو اللوحة وحجمها في مقاييس الحائط الذي ستعلق عليه والضوء الساقط عليها أو الاناء الفخاري الذي يوضع على منضدة في صالة وعلاقته الجمالية بحجمه أو شكله مع الفراغ أو الفضاء الذي سيحتله .

وتراعى نسبة الحجم إلى نسبة الفضاء المحيط بالاشياء ليتكون نواحي ذوقية وجمالية مقبولة تتناسب تناسباً معقولاً بين المجسمات والفراغ المحيط بها وهذه العملية تأتي بالتجربة والخبرة والتعلم النظري والتطبيقي .

٣ ـ علاقته الضوئية بالالوان كمظهر جمالي

الضوء الساقط على الأجسام يمكن التحكم فيه على نمطين :
الأول : الضوء الطبيعي الصادر من الشمس .
الثاني : الصناعي الصادر من النار أو الكهرباء أو الشموع ... الخ .

الضوء الساقط على الأجسام طبيعياً يمكن التسلط عليه وحصره واستخدامه فنيا للاستفادة منه في اظهار الملمس .

والدرجات الضوئية العالية المباشرة من الشمس لها سطوع لوني عالي جداً مع ظلال حادّة وهذه الخاصية تفيدنا في اظهار الملمس الناعم وذو الالوان القاتمة ودرجاتها .

ونعرف الملمس ذو الالوان القاتمة يحتفظ بالضوء والحرارة ولذا نلبس الالوان القاتمة في الشتاء وأما الالوان الفاتحة نلبسها في الصيف لتشع الحرارة وتكون ابرد بكثير من القاتمة .

أما من ناحية الرؤية والضوء الساطع يرى من بعيد والضوء المتوسط او الغامق للملمس يرى ضعيفا إلا إذا تقربنا منه .

أما الأضواء الصناعية كالكهرباء المسلطة ليلاً او نهاراً على النصب التذكارية والتماثيل والنحوت والخزفيات والأبنية تقوم بدورين :

آ ـ تظهر ملمس هذه الامكانيات بشكل واضح كما تظهر القباب والمنائر المضاءة ليلا بالكهرباء الملون او

الابيض او نهارا وهي ساطعة باشعة الشمس كقباب ومنائر الكاظم وسامراء .

ب ــ إذا كان الضوء مركزا على جزء من التمثال او البناء التذكاري نعني به الجزء من كل ، كمظهر لوجه الفارس راكب الحصان في النصب الميداني . او الضوء في لوحة زيتية تبين خصائص الاشكال في ساعة من ساعات النهار او الليل .

هذه الاساليب الظاهرة في الضوء المندغمة مع لون الملمس تساعد على ابراز خصائص الحجم او الكتلة والتأكيد على هدف او وظيفة وقد وضع ذلك الضوء مع ذلك اللون وسُلط على هذا النصب او التمثال او البناية .

المبْحَثُ الثامن

الطابع الفني للملمس

١ ـ اللمسة الفنية وصياغتها للملمس .
٢ ـ حساسية المواد المستعملة فنياً في شتى مجالات الفنون التشكيلية .

١ ـ اللمسة الفنية وصياغتها للملمس

شرحنا في ابواب سابقة المواد المستخدمة فنيا والمعاملات التي تجري عليها لانتاج العمل وهنا سنبين ماهية القدرة الانسانية والحساسية الفنية والاسلوب والرؤية الصحيحة في ابداء عمل فني ما .

المهارات في معالجة المواد الخام وحدها لا تكفي او معرفتنا بطبيعة تركيب الالوان الزيتية او الزيوت المختلفة لا تكفي وفخر الطين وترجيجه لا يكفي ، هناك شيء اعمق من هذا وذاك . وهو كيفية القيام بالعملية الفنية والسيطرة سيطرة شبه كاملة على خواص المادة المسخرة للانتاج ووضعها بشكل عملي تحت ايدينا والاهتمام باستخدام هذه المواد وخصائص العطاء في تكوينها الاساسي وكيفية تسخيره الى اغراضنا الفنية للخروج باللمسات الاخيرة المعول عليها فنيا وبرؤية جديدة .

واللمسات التي تساعدنا على تهذيب المواد الخام وجعل ملمسها يتحرك فنيا تجاه رغائبنا ومعرفتنا في كيفية السيطرة على كبح جماح خصائصها الوحشية الفجة إلى خصائص حضارية مهذبة .

لو اخذنا قطعة من خشب الجوز مقطوعة من شجرتها لاستخدامها فنيا . نعرف ما لخشب الجوز او البلوط من لون جمالي وعروق واضحة مميزة اذا ماشقت وصقلت ودهنت ونعمت اصبحت ذات صفة رئيسية كأنها لوحة زيتية تجريدية العروق والقسمات .

هذه الصفات تجعلنا نعرف كيف نتعامل مع هذه المادة ، وإذا ما حوّلنا خشبها إلى صفائح ووضعناها في واجهة من حائط غرفة او منضدة خشبية فان الاحتمال الكبير سيكون لجمال الأيداء ولمساته تتوقف على المساحة المطلوبة والعلاقات بين هذه المساحة والاشياء الاخرى المحيطة بها . واذا حذفنا هذا النوع من الخشب ووضعنا نوعا آخر محله أقل قيمة في العطاء الجمالي نكون بذلك قد افسدنا العملية برمتها من الناحية الذوقية والجمالية والابداعية ، هذه العملية تسمى اللمسات الفنية لاخراج الملمس التركيبي للمادة والعملية تعتبر بسيطة إذا قورنت بلمسات التصوير الزيتي التي تحتاج إلى مهارات عالية وخبرة نظرية وتطبيقية فائقة ودقيقة .

وإذا أردنا رسم لوحة لشخصية ، العملية تصبح معقدة لاظهار التركيب الملمسي ، واول ما نحتاج ، المعرفة بمقاييس اللوحة ونوعية القماش الذي نرسم عليه ودرجة خشونته او نعومته ومدى قوة الشد في سطح اللوحة وتحضير الاطار اللائق بها .

ثانيا : الجو او الغرفة او المرسم الذي سنرسم به تلك الشخصية وكيفية تسليط الاضاءة من جهة او جهتين حسب رغبة الفنان او ما تقتضيه العملية من ايجاد خلفية ملونة مناسبة .

ثالثا : القطع الذي سوف يبرز في اللوحة لجسم الرجل .

رابعا : المواد المستعملة من زيوت وفرش والوان وكيفية التعامل معها فنيا والخبرة التي اكتسبناها كعامل في المهارة المكونة للعملية .

خامسا : اسلوب معالجة الضوء . والعلاقة بين سقوط الضوء على الجسم واسلوب رؤية الفنان الصحيحة لذلك الجسم (وحسبما يرضي الفنان وخبرته) وكيفية تحويل هذه الظواهر البيولوجية والفيزيائية الضوئية الملونة الى عمل ملون على سطح اللوحة . ان علاقة الفنان بالمساحة التي يشاغلها امر ذو اهمية كبيرة* .

وتحويل النقاط الثلاثة والتعامل معها بالالوان في كيفية اظهار الضوء والمنظور والألبسة والناحية المرتسمة على وجه الشخص تساعد على اظهار الملمسات الرئيسية لملمس الجسم المراد رسمه . وتسمى اللمسات الفنية لاخراج اللوحة بمظهرها الاخير وحسن عمليتها تؤدي إلى معرفة ما نريده ومهارة الفنان لوحدها وخبرته وحالته النفسية لا تكفي ربما كانت كل هذه مجموعة مع الرغبة العارمة الفنية وحسن التذوق والمعرفة العلمية بأمور الفنون التطبيقية تساعد على اخراج العمل الفني بالشكل الذي يرضينا على الاقل ولا نقول الكمال إذ لا يوجد ما يسمى الكمال في النتاج الفني .

إن الفن لا يكتفي بالخبرة والعلم والمعرفة انه رؤية والكفاح من اجل هذه الرؤية مهما كانت تلك المدرسة التي ينتمي إليها العمل الفني . ان تغيير الافكار والاتجاهات الفنية مربوطة باسلوب الرؤية المنتجة في ابراز ملامح التصوير وان هذا التصوير مضاف لما تقدم يمكن القول بانه عمل فني جيد وبمنزلة مرموقة ناجحة وفي الحالات القليلة يطلق عليها (عالية) .

وعوامل النقد تتوقف على كل ما شرحناه من فصول وابواب وبحوث وما سوف نشرحه في هذا الكتاب مضاف اليه عوامل الفن التاريخية والمعرفة باساليب الفنانين عبر العصور والاعمال الفنية المعروفة والمحفوظة حضاريا في المتاحف كل تلك تساعد بشكل او بآخر على حل رموز الضعف والقوة في اي عمل فني منتج حاليا أو مستقبلا .

٢ ـــ حساسية المواد المستعملة فنياً في شتى مجالات الفنون التشكيلية

حساسية العطاء الفني للمادة المسخرة ليس بالامر السهل تحتاج الى دراية كبيرة في قابلية العطاء للمادة فنيا وكيفية تحسين العطاء وماهية النتاج النهائي - كملمس - مرغوب ومطلوب .

إذا أخذنا نوعين من المرمر لنفرش به أرض غرفة يبدأ سؤال ملح وهو عمّاذا نفتش . ربما عن الصلابة والنعومة والجمال في عروق القطعة او المعرفة الاكيدة بخاصية المادة واستخدامها واقرب الفرص في اخراجها بنجاح فني عالٍ وبمدة قليلة .

وسنجد نوعين من المرمر واحد جيد والآخر رديء والحكم على الرديء سيكون من هذا الباب لاننا سوف نستخدم المرمر لاغراض جمالية ومفيدة ووظيفية والرديء سيترك لان فائدته ضعيفة في هذا المجال .

والحساسية تتوقف على عملنا هذا بعد اختيار نوعية المادة الخام . ونختار نوع الآلة التي تساعدنا على انتاج العمل ومقدرتها الصناعية فنيا ومن ثم وقبل كل العوامل المذكورة نسأل من هو العامل الماهر الذي سيؤدي الصقل والعمل ؟ .

* نفس المصدر السابق (ص ٩١)

سيكون الحكم على نوعية الحساسية التي سيطورها العامل فنيا في قابلية العطاء للمادة وما مدى الحساسية الذوقية التي سيعطيها من جراء الكشف عن العطاء عمليا حين الانتهاء من صقلها .

وتحضرني السمعة التي يشتهر بها فنان عن آخر ولماذا ؟ أو دولة عن اخرى في موضوع الفن ولماذا ؟.

نقول إيطاليا مشهورة في مرمرها ونحت تماثيلها ولوحاتها الزيتية والفنون التطبيقية الواسعة لماذا ؟ وكذلك فرنسا ؟.

انها الحساسية الطبيعية المتكونة في صلب الشعوب حضاريا وفنيا وكذلك في الشرق كالفنون العربية والفارسية والهندية وشعوب افريقيا كل هذه الأمم والشعوب لها حساسية فنية معينة ذات اسلوب ظاهر يرمز لها على مختلف مراحل حضارتها وهي السمة الواضحة للتدليل على اعمالها وانتماآتها من جراء معرفتنا في كيفية استخدام المواد الفنية ومدى ما نسجله من حساسية ذوقية في حالة تطويرها فنيا لاغراض وظيفية حياتية او حسية او فكرية .

فنتاج الفن مربوط بالفنان والفنان مربوط بشعبه ذوقيا وفلسفيا والشعب مربوط بتراث امته من جذورها التاريخية وحتى عطاآتها المستقبلية . كل تلك العوامل تفرض علينا عطاءً فنيا معينا مهدفا ومثقلا بعناصر تراثية واسلوب رؤية موحد اختزاليا في جميع اعمال الفنانين المنتمين الى امة او شعب من الشعوب* .

والنظرة الفلسفية العامة للفن ، لا مقاييس لها إلا بقدر ما نفهمه من فن تلك الامة وحضارتها . ومدى ما نتقبله من عطاآتها ونشعر به ونقدره ونعتبره جزءاً مهماً من الحضارة الانسانية وتفاعله مع شعوب العالم واحاسيسها .

وهنا يستوجب ذكر الذين يشتغلون بامور الفن عمليا وذهنيا اولئك الذين هيئوا طبيعيا لان يتقبلوا الاشتغال وانماء الفنون ويشعرون بقوة طاغية وعارمة لاخراجها للناس دون الالتفات إلى الفائدة او المغنم الذي يعود عليهم ولذا نقول عنهم وهم «موهوبون كفنانين» لان لهم القابلية ان يعملوا في هذا الحقل دون ملل وان يطوروا ما بصدده وان يتعلموا كل ما يأتي امامهم من اجل الخلق والتطوير ليكون التعلم عاملا مساعدا على النتاج وليس هدفا بل الهدف فنهم الذي وجدوا له .

ولاغرو اذا قلنا «الفن عنصر قائم في نفوس البشر حضاريا ومخلوق مع الموهوبين كما خلق الانسان لان يشم الهواء ويشرب الماء ويأكل ، كذلك الشاعر والرسام والنحات والممثل والموسيقي والمعماري» .

كل أولئك الناس خلقوا لان يضيفوا فنا حضاريا طالما كانت الاصالة الفنية الدافع لهم ليس إلّا . واني لا أتفق مع الفيلسوف ديوي المربي المعاصر الذي يقول أعطني طفلاً أربية لك كيفما تريد .

يقول ماركس في هذا الصدد :

«اننا لا نجد صعوبة كامنة حينا نتمسك بالفكرة القائلة ــ بأن الفن اليوناني والشعر الملحمي هما منفصلان عن بعض اشكال النشوء والتكوين الاجتماعي . انما تكمن الصعوبة من حيث إدراك الأمر التالي : لماذا الفن اليوناني والشعر الملحمي يشكلان معنى مترابط على الغالب ؟ وهما يؤديان منبعا للاستمتاع الجمالي وفي بعض الأحيان يدرسان في المدارس الحديثة كقاعدة او نموذج يستقى منهما كثيرا ! الى ما وراء نطاق المعرفة الموهوبة

* الفن والمجتمع لهربرت ريد ، ترجمة مدري صاهر (ص ٦٧ ، ٦٨) الناشر دار القلم بيروت - نيسان ١٩٧٥

لدى الفنان - انتهى* .

بعقيدتي أنها عملية المعرفة لصقل مواهب الفنان الفطرية ورفعها من حالة السذاجة الى حالة التطور الحضاري . وعملية التعلم للفنان تجعله متقدما في هذا الميدان نتيجة لتعليمه علم الحضارة وفنونها الانسانية بقدر أو آخر ليعرف ما يجب أن يفعله أو لا يفعله عقلانيا ووجدانيا .

* انتقاد الاقتصاد السياسي : المقدمة لكارل ماركس .(المصدر السابق ص ٦٨)

الباب الثالث
البنَاءُ

المبحث الأول

مقومات البناء التشكيلي .

المبحث الثاني

الفراغ والمسافة .

المبحث الثالث

مفهوم البناء وأنواعه .

المبحث الرابع .

النسبة الذهبية عبر العصور .

المبحث الخامس

النظرة الجمالية والمواد الخام .

المبحث السادس

البناء والاحجام والهيئة .

المبحث السابع

تطور اساليب البناء .

خلاصة عامة .

المَبْحَثُ الأوَّل

مقوّمات البناء التشكيلي

١ ــ عملية البناء التشكيلي والفراغ .
٢ ــ العناصر التي نستخدمها للبناء .

١ ــ عملية البناء التشكيلي والفراغ

كل ما ذكرنا من عناصر الفن لها المقومات الأساسية في تكاتفها لوحدة عملية البناء الانشائي للفراغ الذي سوف نبني عليه أو في داخله خطتنا الانشائية الفنية . فالبناء المعماري بكل عناصره لا ينشأ إلّا في حيز في الفراغ وكذلك النحت والفخار ، أما الرسم والتصميم والزخرفة بأنواعها فلا تنشأ إلّا على سطح من مواد مختلفة تتكون من سطوح مختلفة من مواد متباينة تتوقف على نوعية الفن الذي سننشئه خلال السطح ذو البعدين .

وهنا نتذكر التمايز بين سطح من ورق أو سطح من قماش محضر للزيت . أو سجادة أو قطعة قماش ... إلخ كلها سطوح لغرض البناء الفني خلال العملية التكوينية .

العمل البنائي يتكون من :

آ ــ أجسام ذات ثلاثة أبعاد ضمن الفراغ كالعمارة والنحت ومواد الفنون الشعبية .
ب ــ مخططات ذهنية حسية توضع بالألوان أو الأصباغ أو الأقلام على سطوح ذات بعدين كالتلوين بالزيت على القماش والألوان المائية أو الخرائط والتخطيطات الورقية أو الزخارف على أنواعها أو عمل السجاد أو الأقمشة أو مختلف الزخارف المسطحة .

وعملية البناء الفني تتوقف على هذين النوعين من الفراغ إذ بدونهما لا يمكن لنا أن ننشيء ونبني عملياً فناً مهما كان نوعه (خاصة إذا كان تشكيلياً) .

ونعتمد على هذا البناء خلال الفراغ بوضع علاقات ووحدة بين العناصر التالية ليتم البناء على ما يبتغيه الفنان معتمداً بذلك على الخطة التي وضعها في فكره والأسلوب الذي يتبعه في عملية البناء الواضحة والتي تعطينا رؤية جيدة صريحة ذات أغراض وأهداف صريحة .

٢ ــ العناصر التي نستخدمها للبناء

١ ــ الحالة الابداعية .
٢ ــ المعضلة التي يجابهها الفنان .
٣ ــ المعاني التي يبتغيها الفنان ثم الأهداف والوظيفة التي يؤديها العمل الفني من خلال :

آ ــ الطابع الفني والأبعاد .
ب ــ الخــــط

جـ ــ الدرجة الضوئية .

د ــ اللـــون .

هـ ــ التركيب الملمسي .

ز ــ الفراغ والمسافة .

٤ ــ الاعتماد على الوحدة العامة للتركيب البنائي Structural constructions والنموذج الواضح يتوقف هنا على الجاذبية لعناصر المجموعة الشمسية ووحدة تماسكها وما نسميه Unity of the universal low قانون الوحدة المتماسكة العام للكون .

٥ ــ ووحدة العناصر المار ذكرها في الفقرة (٤) unity of the means هي :
الخط ، التوزيع ، الدرجات الضوئية ، الألوان ، والتركيب الملمسي .

٦ ــ الأبعاد الثلاثة :

١ ــ الفراغ الطبيعي أو الصناعي .

٢ ــ الخط .

٣ ــ الدرجة الضوئية .

٤ ــ اللون .

٥ ــ التركيب الملمسي .

٧ ــ وهناك مقومات أخرى بنائية مثل :

آ ــ مقدار الحجم Volume .

ب ــ السطوح .

جـ ــ المعاني النهائية .

٨ ــ طريقة البحث والتعبير البنائي Theme and expression .

٩ ــ التقنية Technique أو الصنعه .

١٠ ــ التجانس التشكيلي لكل هذه الوحدات من أجل إخراج عمل فني متكامل الأهداف والوظيفة والأغراض . عماده الفراغ المنسق في ضمنه أو داخله .

مما تقدم يثبت لنا أن التفاعل الذهني والعملي مع مجموعة العناصر المار ذكرها يهيؤنا لأن نبني عملاً فنياً متكاملاً ذو وحدة عامة وهذه الوحدة لها الأسس الصلبة التي بنينا عليها عملنا التشكيلي أي كان نوعه ولأي غرض كان مهما اختلفت مواده وصياغته البنائية وأغراضه الخياتية أو الحسية .

والابداع (أو الخلق الفني) Creative art يعتمد اعتماداً كلياًعلى الأصالة والخلق الابداعي الحر . وهذا الاعتماد لا يفهم كما نتصور أننا لا نعتمد على أسس تساعدنا وسبق أن درسناها بل تلك الأسس تساعدنا مساعدة فعلية كأداة لغرض البناء الحر الذي يمكننا من إبداء العمل الفني في الحالة التطبيقية . وكما نعرف لا يوجد في الكون شيء من لا شيء؟ ولكن الخلق الابداعي يستخدم الأدوات والتقنية لغرض البناء الفني الجديد الذي عماده الفنان . وهذه العملية التي يقوم بها طالب الفن تعتمد على توحيد مجموعة العناصر المار ذكرها لاعطاء

اللوحة معنى فنياً ذو أهداف واضحة ابتداءً من المدرسة الواقعية وإنتهاءً بالأساليب التجريدية الحديثة على إختلاف مفارزها واتجاهاتها .

ولا يمكن أن نسمي أي عمل بنائي «عملاً فنياً» ما لم يكن ذلك العمل ذو صفات إبداعية أصلية خلاقة . وخلافه يقع أي عمل فني في عالم «الزيف والتقليد الرخيص» false وعليه حتى نبني عملاً خلاقاً صافياً له جذته على وجه الأرض يجب أن «ننتخب ونكتشف أسساً وعناصر ذات معنى لأهداف منظمة تتسق ضمن العمل الفني الجديد بإطار هيأة جديدة»* .

وهذه الخاصية تعني التعبير الشخصي أو «المقومات الشخصية للفنان» . وهنا نعني الشخصية الفنية المتميزة بالبناء نعني بها «حرية الفنان البنائية في العمل الفني»** .

ويصادفنا معنى آخر مغايراً لما ذكرنا من الخلق الفني هو التقليد الفني immitation وكذلك يوجد انواع أخرى تعتمد البناء الفني هي :

الأسلوب الأكاديمي . أو أساليب المثقفين أو الأساليب العاطفية ذات الصفات الطاغية (دون معرفة دوافع هذا الاسلوب) .

لذا فالخلق التكويني يعتمد على نزعة عقلية معينة وهي ما نسميها ممارسة الحرية الديمقراطية في العمل الفني قوامها . كيفية الاكتشاف . أسلوب التفكير وعماده . المغامرة والاستكشاف .

وكل هذه النزعات مصحوبة بأسلوب واضح معين وهي تعتمد هنا الصفاة المضادة للتقليد والخذلقة والاضمحلال المنخفض حضارياً*** .

وسوف يقودنا كلامنا هذا إلى ما يلي :

أننا إذا قمنا بنقل منظر طبيعي من الطبيعة نفسها «كما هو دون تغيير» فأننا لم نقم بعمل شيء وقد نقلنا منظراً وعلقناه على حائط الدار إن كان ذلك جزء من المنظر أو قسم كبير منه . ومعنى هذا إننا لا نترك النقل من الطبيعة بل إننا نأخذ هذا العمل في مقومات بنائية معينة ولأغراض معينة محدودة المنافع الحسية أو محدودة الابداء الابداعي . وذلك فقط لكي نساعد على تنظيم غرفة ما ونضيف إليها بهجة مكملة للأثاث ليس إلّا . فالعمل الابداعي هنا مفقود والابداع له أغراض إنسانية وحسية ووظيفية أبعد مما ذكرنا هنا بكثير .

ويمكن لنا أن نسمي العمل التشكيلي المرتبط بالتقليد والتنظيم ليس عملاً فنياً not work of art بل هو عمل صنعة يدوية craft وهناك اصطلاحان للتمييز بين الأعمال التقليدية المتكررة تشكيلياً وبين الأعمال الفنية ذات الأصالة المبتكرة .

١ ــ الأعمال البنائية المبتكرة الأصلية على إختلاف أنواعها تسمى 1 - plastic or visual arts

٢ ــ الأعمال اليدوية أو أعمال الفنون الصغيرة 2 - crafts works or artisan

والتمييز بين «البنائين» مهم جداً .

---

* oroginal unique form المعنى المرادف «الابداع الأصيل في الهيئة»

** Freedom of action «حرية الفاعلية»

*** Art structure by H. N. Raswsen P. I. pub. by Mc Graw - Hill Inc 1950 New York.

الأول يتميز بشخصية الفنان وإبداعه وأصالته في التكوين .

والثانية تتميز بحسن الصنعة والتكرار في التقليد لغرض المنفعة والتزيين والتنظيم . كما في الصناعات اليدوية . والنجارة والصياغة والحدادة ... الخ .

ولا يعني أننا لا نستخدم الطبيعة في عناصرها لأغراض الرسم أو العمارة . ولكن يتكون تركيب هذه العناصر بظواهر مميزة تضفي إبداعاً جديداً في صياغتها وتكوينها يساعدنا على بناء ذو شخصية جديدة مهدفة . تتصل بالطبيعة من جهة وتبتعد عنها من جهة أخرى . كما نوضح ذلك في الشكل (٣٥) نموذج (١) ونموذج (٢) .

وخير نموذج من أعمال الفنانين المعاصرين سيزان حيث يكتشف عوالم جديدة في أعماله الفنية مستمداً ذلك من الطبيعة التي يرسمها أمامه وحين المقارنة . نجد الخلاف الأبداعي واضحاً بين أعماله الفنية والطبيعة التي استخدمها في أعماله . لنا ذلك شواهد عديدة من أعماله البنائية التي تستند على عناصر أساسية في البناء وهي :

١ ــ الهيأة form .

٢ ــ البحث theme .

٣ ــ التقنية أو الصنعة technique .

وسنأخذ شكلاً واحداً أو نموذجاً معيناً ونحلله فنياً وعملياً وكيفية صياغته منذ أخذه من الطبيعة حتى تطوره الأخير .

والأخذ بالطرق والأساليب الفنية وعلاقتها بالمواد المستخدمة لهذه الأغراض هي عملية شاقة ومعقدة وتحتاج إلى خبرة واسعة . كما بينا سابقاً في الباب الثاني (التركيب الملمسي) المبحث السادس والسابع حيث وضحنا علاقتنا مع التقنية والمادة التي نستعملها في صياغة اللوحة أو العمارة أو التمثال .

وهناك طرق متعددة بأستعمال المواد والمذيبات والفرش والقماش وغيرها الأمر الذي يجعل الخبرة الواسعة والدراسة في علم التكنولوجيا أمر مستوجب هنا لمعرفة التركيب الكيماوي والخصائص الفيزيائية للخامات التي نستخدمها ومدى استجابتها لنا ومرونتها وعطاءها من خلال العمل الفني .

ولكل من العمارة موادها البنائية وخصائصها كما ذكرنا .

ولكل من التصوير والرسم والزخرفة والتصميم موادها البنائية وخصائصها .

ولكل من النحت والخزف كذلك .

وتتعلق هذه المواد الخام بخواص لها علاقة في البناء التركيبي للوحة أو المنحوتة . وهذه العلائق هي العناصر الأولية في التكوين البنائي كما ذكرنا سالفاً .

أما أسلوب تكوينها ومرونة العطاء والعلاقات التي تكونها في الوحدة العامة للعمل الفني فهو أمر بالغ الأهمية في النتيجة الحدسية أو الحسية أو المنطقية أو التطويرية التي نصل إليها كخاتمة المطاف في النتاج .

أنواع الفراغ البنائي

هناك فراغ لكل من الفنون التشكيلية ولا يمكن التعامل في غير مجاله وعلى سبيل المثال :

١ ـ فراغ العمـــارة

وهو دائماً يكون على سطح الأرض ممتداً في الفضاء عالياً وأبعاده المساحية تكون محدودة على سطح الأرض وتسمى عرفاً قطعة الأرض وهي في كثير من خصائصها البنائية تشبه لوحة الرسم من حيث المساحة وأسلوب ملئها .

٢ ـ مساحـة النحـت

وهي على نوعين إمّا نحتاً جدارياً كما هو ظاهر في الرليف الذي وضعه الأستاذ المرحوم جواد سليم في منطقة الباب الشرقي في بغداد والمسمى «ثورة ١٤ تموز» فهو رليف نحتي «نحت بارز» من البرونز قائم على مساحة مرمرية عالية الجدار لكي يراها العابرون من جهات بعيدة .

أما النوع الثاني فهو النحت المجسم الذي يشغل فراغاً في الساحات العامة أو المتاحف أو القصور أو أي مكان فيه فراغ خاص لعرض وتثبيت هذه الأعمال . ويحتاج التمثال هنا إلى ساحة أو فراغ مناسب لانشاء التمثال وقاعدته لكي يكون ملائماً من الناحية المناخية والفراغ وجوه ونوع الحدائق أو الساحات أو العمارات المحيطة به . وكذلك إلى حد كبير الانسجام الأسلوبي بين العمارات المحيطة وطرازها والطراز النحتي للتمثال المركز في الساحة الأمامية من هذه الأبنية حيث يتوازن الأنسجام بين النحت والعمارات المحيطة به .

٣ ـ مساحات وفراغ الرسم والتصوير الزيتي واللوني

هناك أنواعاً مختلفة من المساحات وموادها التي نرسم عليها ، منها الورق والقماش والخشب (المعاكس) والورق المضغوط الخشن (الميزونايت) وغيرها من المواد التي إذا حضرت تكنولوجياً أصبح لها قيمة عملية يمكن الاستناد عليها في الرسم وهذه المساحات مهمة من حيث الطول والعرض الذي يمثل المساحة وهي التي تقرر حجم اللوحة وقياساتها وكيفية حساب تعليقها على الجدران إذا كانت جدارية أو على الحائط إذا كانت لونية (زيتية أو مائية أو حفر) .

وأما اللوحات الجدارية فمساحاتها واسعة وكبيرة وتوضع لأغراض متعددة وأسلوب بنائها وانشائها يختلف عن الصور الزيتية .

وما ينطبق على الفخار ينطبق على النحت من حيث القيمة التزيينية التي يعطيها عرض هذه الأعمال داخل المرافق الحياتية .

ومساحات السجاد والأقمشة معروف وظيفتها المساحية حيث تزين الجدران والشبابيك وأرضيات الدور والغرف . وكذلك الأقمشة لتغطي حاجات الألبسة الانسانية .

سنعرض بعض من مشاكل البناء الفكري والتكويني المساعدة للأغراض الأيجابية في البناء التشكيلي .

العمل التشكيلي لبناء عمل رمزي يقوم بتوصيل الأفكار بين الفنان والناس على مختلف ثقافاتهم ومشاربهم وهو رمز مرئي . كما أن الفنون الكلامية رمزية تقوم بنفس العملية لإيصال الأفكار كذلك الشعر والموسيقى عن طريق الصوت والنطق .

وعليه ، القيام بالتنظيم التشكيلي نتيجة فكرية له رموز مرئية موجودة في الطبيعة أو مصطلح عليها من قبلنا لنعبر بها عن أفكارنا بواسطة الرؤية أو العمل الوظيفي لهذه الفنون وهنا الصلة الأساسية بين الفنان الإنسان

والجماهير الأنسانية وهي (العلاقة الحية للحياة المُستمرة دوماً دون إنقطاع) ولها فعالية دافعة بين الفنان والناس (أو الجماهير المُشاهدة) .

ولها غايات عاطفية واضحة تستند إلى عناصر متعددة . منها الوظيفة والحاجة . الحس والشعور . الحب الانساني والشخصي . الدين . المجتمع . الجمال . التسجيل للحوادث . . إلخ . كل تلك مشاكل منها سياسية وإقتصادية وعملية تدفع إلى إحياء روح الفن بين الناس * .

* Art structure by H. N. Rasmusen P. 5 First adition 1950 Pub. py Mc Graw Hill Inc. New york.

المبحث الثاني

الفراغ والمسافة

١ ـ سطح اللوحة .
٢ ـ السطح السالب (أو الفراغ السالب) .
٣ ـ الاسلوب التشكيلي لبناء الهيأة .
٤ ـ الاشكال السالبة .

في هذا المبحث سوف نأخذ نموذجاً واضحاً لنا للمساحة أو الفراغ والذي نستخدمه في الرسم والتصوير لزيتي هو "سطح اللوحة" وسنقوم بشرح المقتضيات البنائية التصويرية التي تنشأ داخله أو على سطحه* .

١ ـ سطـح اللوحـــة

وهي الفراغ الذي يتحرك في ضمنه الفنان حيث يرسم ويلون وهذا السطح المحدود بقياس الطول والعرض فقط كما في النموذج (١) وأما حركة التخطيط والتكوين بضمنها البعد الثالث أي المنظور التكويني للوحة كما في النموذج (٢) واللوحة ذات البعدين هي القاعدة الأساسية في التصوير الأكاديمي والكلاسيكي عبر التاريخ الفني .

سطح اللوحة أساس للمعاملة التصويرية في البناء الفني : the picture plane

إن النموذج (١) من الشكل (٣٧) وفي هذا الشكل المربع تظهر المحاوير العمودية والأفقية في جوانب اللوحة التي يعتمدها الفنان في توزيع البناء الداخلي لعمله الفني ضمن اللوحة .

النموذج (٢) ش (٣٧) يمثل السطح المستقر مع البناء المستقر static place ونجد ذلك في القاطع (آ) مع محاويره في وضع موازٍ للحدود الخارجية للوحة وهذه الحالة تمثل قاطعاً مستقراً على أرضية اللوحة وأما المحاوير (ب) التي تمثل الاتجاه المنظوري للأرضية الأفقية المرسومة في اللوحة وهي تمثل حركة ديناميكية للسطح هذا .

والقاطع (آ) هنا موازٍ لجدران اللوحة من جهة والحائط الخلفي للوحة من جهة أخرى كما هو ظاهر في المحاوير (جـ) .

النموذج (٥) يمثل السطوح القائمة التي تعطي إنطباعاً باستمرارية تقاربها ووجود ممر ضيق بين أعمدتها طولياً . وهذه الحالة مبالغة في البناء القائم على هيأة أعمدة وعمق منظورها عبر أرض اللوحة ونجد هذا البناء بصفة خاصة في لوحات عصر النهضة وهذه الحالة تعتمد على النقطة المركزية المتلاشية على خط مستوى النظر وهي تقع في وسط خط مستوى النظر .

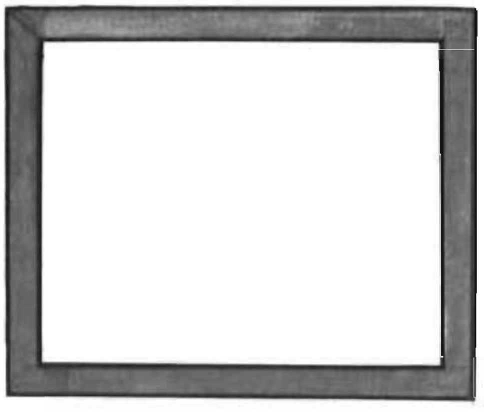
النموذج (٨) حركة الأبعاد الثنائية two dimensional movement

ويمثل تركيباً حركياً للسطوح المتداخلة مع بعضها والتقائه في الفراغ وتحرك أبعاد سطوحها بالتسلسل

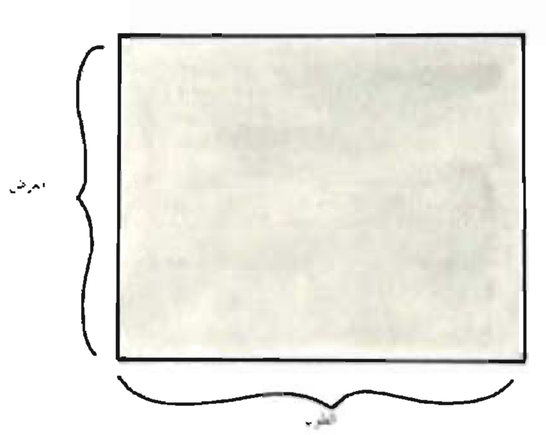
* Cezanne's composition by Eric Loran p. 17 pub by University of California 3rd edition 1963.

شكل (٣٦) في بناء اللوحة

ن ١ ـ إطار اللوحة



ن ٢ ـ مساحة اللوحة

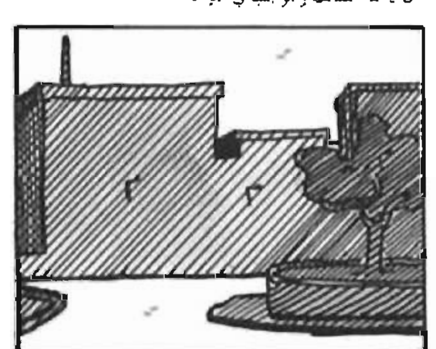




ن ٣ ـ صندوق اللوحة



ن ٤ ـ السالب والموجب في اللوحة



ن ١ ـ يمثل إطار اللوحة الذي يحتضن العمل الفني ويستوجب أن يكون منسجماً مع ألوان اللوحة ومناسباً

ن ٢ ـ مساحة اللوحة يعينها الفنان بطولها وعرضها حسب الحاجة ويجب أن تكون زواياها قائمة .

ن ٣ ـ صندوق اللوحة هو التخيل العملي والوهمي لتطور البعد الثالث داخل اللوحة بنائياً للاشكال .

ن ٤ ـ السالب والموجب في بناء وتكوين اللوحة وتوزيعه حسب المساحات والأبعاد والمنظور .

حسب مركزها في الفراغ المنظوري الوهمي وكما تحسه العين . وهو إختزال وضعي للنموذج (٤) هذه السطوح في مجمل حدودها يمكن أن تمثل شكلاً معقداً كما هو مرسوم في هذا النموذج البنائي .

وأبعاد المساحة والاطار هي دائماً إعتياد وعماد الفنان التي سوف يبني عمله الفني عليها ولذا يجب أن تكون من محض اختياره حسب الحاجة والانشاء الذي سيكون في داخلها .

٢ ـ السطح السالب (أو الفراغ السالب)

وسوف يكون ذو أبعاد عميقة ثلاثة . وهي الجو الهوائي المتحرك من الأمام وإلى الخلفية . أو المساحة الفارغة التي أمامنا قبل البدء بالعمل والتي سوف نبني عليها الأشكال الصلبة التي تمثل العمل الفني الذي سوف نتتجه في التنظيم الفني . والذي وصفناه في النموذج (١) وكيفية تطويره البنائي في النموذج (٢) حيث أقمنا بواسطة الخطوط المرسومة على سطحه بعداً ثالثاً ممتداً إلى العمق . وهذا ما نسميه (صندوق اللوحة) picture box ويمكن مقارنة صندوق اللوحة (بالمسرح التمثيلي) تماماً في حصر أبعاده وحركته ومساحته . وهكذا نقوم بحصر المنظور خلال اللوحة السالبية الذي يعطينا بعداً خاصاً في العمق الوهمي للوحة وذلك بواسطة علم المنظور ومنظور الألوان المربوطة والمستمدة من المشهد الذي نروم تصويره من الطبيعة التي أمامنا وهنا نأخذ الطبيعة التي نرسمها كحافز لخيالنا المتحرك فنياً لابداء أغراض إيجابية منظمة على سطح اللوحة .

ومن المحتمل أن نرسم أشكالاً إيجابية على السطح السالب تكون خطوط أشكاله أفقية موازية للخطوط الخارجية للوحة كما نرى ذلك في النموذج (٣) وخاصة لما يضع الفنان تخطيطاته الموافقة لخطوط اللوحة حتى ينشيء عملاً وظيفياً لبناء أو بيت أو عمارة في ضمن اللوحة ليكون في ضمن مساحة اللوحة . وهذا التنظيم البنائي له أبعاد فنية مجسمة وربما طبيعية مقاربة للمشهد الذي نقوم برسمه .

وسوف نؤشر إلى خطأ فاضح لا يوجد ما يضاهيه في ترك مساحة سالبة دون إملاء ضمن اللوحة على أنها مكملة لما بنيناه من أشكال فنية مجاورة هذه المساحة السالبة .

ولذا يجب حساب كل جزء في اللوحة وكيفية بناء وتنظيم الأشكال والفراغات التي سوف نقوم برسمها والابتعاد عن إهمال أي من تلك الفراغات وتوزيع الأشكال الموجبة عليها ٠وكل شيء في الطبيعة حين رسمه يصبح موجباً٠ ولكن عملية توزيعه وتنظيمه وأخراجه هي الأساس في أسلوب العمل البنائي ٠الانشائي٠ لتكوينه فنياً وجمالياً وتسجيلياً .

وعليه يمكن حصر المساحة السالبة في ثلاثة عناصر أساسية هي :

آ ـ الأبعاد الثلاثة التي يجب تكوينها على السطح السالب لبناء الأجسام والأشكال .
ب ـ المسافات العميقة في اللوحة (نتيجة لرسم المنظور).
جـ ـ حصر صندوق اللوحة (في الأبعاد) .

٣ ـ الأسلوب التشكيلي لبناء الهيأة the plastic means or plastic form

هو البناء المعروف تقليدياً في الفنون الكلاسيكية والأكاديمية في بناء الأشكال والهيأة وكما ورد في كثير من عناصرها في هذا الكتاب والتي تعتمد على الخط وتكوينه والنور والظل والأبعاد والمسافات وعلاقاتها وألوانها وكل مستلزمات التكوين للأشكال وكذلك التكوين التكعيبي والكروي والدائري في البناء والحركة المستمدة

من هذه العلائق كل تلك تشكل هيآت مختلفة لأشكال وأغراض مختلفة . وسوف نشرح هنا التباين في البناء الإنشائي .

البناء الديناميكي (المتحرك) للقاطع داخل اللوحة . والمؤشر بحرف (آ) النموذج (٣) وهو مرتكز على الأرضية (ب) والحائط الخلفي للوحة المؤشر بحرف (جـ) فالشكل المعيني (آ) نجد أن حافته العليا والسفلي لا توازي خط الأرض أو جدران اللوحة ولذا يعطي لنا هنا حالة الشعور بالدوران نسبة إلى الحائط الخلفي للوحة (جـ) وأما علم المنظور فلا تأثير له في رسم هذه الحالة الآن !

بناء السطوح المتداخلة كما في النموذج (٤) وقد وزعت القواطع المتداخلة مع بعضها وهي قائمة على أرض اللوحة . وتمثل حركة دائرية متداخلة السطوح متحركة ديناميكية توحي لنا بعمق الأبعاد الثلاثة المنظورية وهذه الحالة تمثل الشعور بالناحية المجسمة للسطوح .

النموذج (٦) يمثل البناء التشكيلي الصلب للهيأة (الشكل) حيث يمثل كيفية رسم السطح الأمامي (آ) والأفقي (ي) والجانبي (د) وهو متوازي مستطيلات مبني في حالة المنظور تحت مستوى النظر .

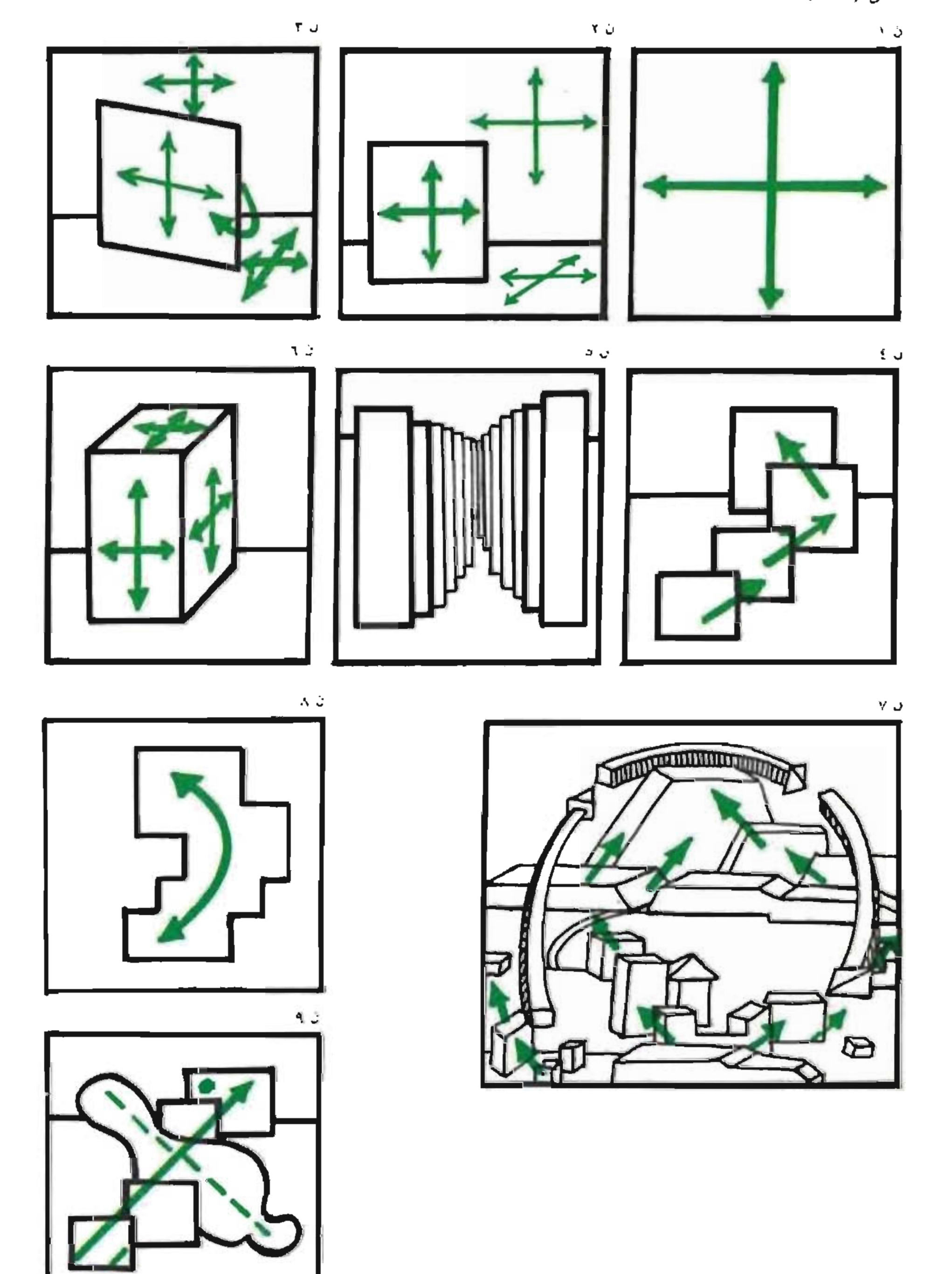
النموذج (٧) يمثل حركة الحجم في الفراغ . ويمثل هذا النموذج أسساً مبنية على الأسس في النموذج (٥) والنموذج (٦) والفراغ يحتوي هنا على سطوح في (ن ٥) ونجد كذلك مجسمات صلبة كما في (ن ٦) وهذه المجاميع الصلبة من الحجوم والمجسمات تستند إلى قاعدة صندوق الصورة كما في الشكل (٣٦) (ن ٣) .

والأسهم الصغيرة تشير إلى حركة الأحجام وعلاقة بعضها البعض والأسهم الخارجية الكبيرة الثلاثة تؤشر الحركة العامة ابتداءً من مقدمة الصورة ودائرة في عمقها ولامة لجميع الأجزاء والحجوم المركبة منها عملية بناء اللوحة ومحتوياتها وتبدأ الحركة من الجهة اليسرى السفلى وتنتهي في الجهة اليمنى السفلى عابرة على كل جنبات اللوحة كما يجب أن تقوم به حركة الرؤية للعين . وهكذا يتحرك الاتجاه إلى العميق في خلفية اللوحة ثم يتراجع ليخرج من العمق إلى الأمام كما في السهم اليمين . وهذه العملية مأخوذة من أعمال سيزان كنموذج ابتكاري للفنان في تحريك البناء ضمن عمق اللوحة وجنباتها ليشد عين المشاهد إلى المعاني والحجوم والأجواء الملازمة في اخراج العملية الفنية للوحة .

النموذج (٩) يمثل بناء نوعين من التراكيب واحد السطوح الهندسية في ضمن المنظور الحركي والثانية هو حشر سطح أو حجم غير منتظم يعارض السطوح (١ ـ ٥) وهذه النظرية وجدت في خبرة من أعمال كبار فناني عصر النهضة وما يليه . وخاصة في أعمال تيتيان وجورجيوني .

النموذج (١٠) نجد نوعاً آخراً من السطوح ذات الأبعاد الثنائية وهي قائمة على أرض اللوحة وهذه المستطيلات الثلاثة في الغرض البنائي نجد أضلاعها العمودية توازي حدود اللوحة القائمة . وهي لا تمثل التداخل فيما بينها بل منفصلة تماماً عن بعضها في الفراغ الذي يحتويها . وهنا نجد التضاد في ارتفاعاتها كما تفسرها العين contrast hight وهذا البناء المتصب العمودي نجد له الأثر الكبير في الفن العراقي القديم . والفن البيزنطي . وتسمى هذه الحالة في تساوي نهايات رؤوس الأشخاص حيث كانوا جلساً أو واقفين . وتسمى isocephaly وهذه الحالة تظهر في شكل واضح في بناء اللوحات الجدارية ذات الأشخاص الواقفين في مقدمة اللوحة وهذه اللوحة لا يوجد لها خلفية عميقة تقريباً كما نجدها والحالة هذه في النتاج الحائطي البيزنطي والفرعوني والآشوري والهندي وخاصة بصفة مميزة في النتاج القديم غير المتطور من ناحية المنظور .

شكل (٣٧)



النموذج (١١) ويشير إلى السهم داخل الفراغ يمثل حركة بنائية وهي تمثل الحركة ذات البعدين تقريباً وتعتمد على جمال حركة الخط ودورانه في الفراغ كتشكيل بنائي خارج عن نطاق موازاة جدران اللوحة . بل معاكساً في حركته .

النموذج (١٢) محاور الأحجام Axes of volumes ، هذا النموذج يمثل محاور أحجام ثلاثة مختلفة وهي في الحجم (أ) القائم من متوازي المستطيلات والحجم (ب) اسطوانة ومحورها الوسطي وحجم (جـ) يمثل متوازي صغير أفقي مع محوره . إن هذه الفوارق في الحجوم ومحاويرها لها علاقة كبرى في بناء الأشكال في مختلف الهيآت التشكيلية أي كان نوع ذلك التشكيل .

النموذج (١٣) يمثل حجوماً شاذة التكوين والبناء مع محاويرها والحجم (أ) مع محوره والحجم (ب) ذو البعدين يختلف عن (أ) المجسم . ويفهم المحور المخترق نصف الحجم (أ) ويفهم من ذلك أن الدوران يمكن أن يحصل للحجم إذا ما تحرك حول المحور . وهذا جائز في بناء الأشكال ذات الدوران المحوري .

النموذج (١٤) يمثل سطوحاً متكونة على نوعين الأولى مستقرة والأخرى متحركة حركة ديناميكية فقسم منها أضلاعها توازي أضلاع جوانب اللوحة كما في السطح الأمامي الكبير وأما السطحين الجانبيين والسطح الأمامي الصغير متحركة ديناميكيا بشكل واضح . وتعرف من الأبعاد والأسهم المؤشرة لذلك والشعر المتواتر على هذه السطوح مختلف ومتميز بوضوح بين أوضاعها وخلفية اللوحة المؤشرة بأسهم متعامدة شاقولياً وأفقياً أما الأسهم التي في وسط السطوح المختلفة فهي تؤشر كموازنة لأضلاع السطوح التي تحتلها والتي تمثل تمايزاً منحرفاً عنها . وهذه الحالة تعتبر من الحالات المعقدة في بناء وتكوين العمليات الإنشائية المختلفة تشكيلياً . وذات شد متباين نتيجة لأوضاع السطوح التي تمثل هذا الإنشاء كرمز تكويني لها .

النموذج (١٥) الشد بين الأحجام المختلفة التكوين . وهو تصفية واضحة للنموذج (١٤) من حيث تكوين الحجوم المجسمة فيه إن كانت تكعيبية أو أسطوانية . والحركة هنا مختلفة الشد لا تمثل التوازي لجوانب اللوحة بل احجاماً متحركة الأضلاع ولكنها مستقرة على أرض اللوحة حول حجم يمثل الأسطوانة كمركز حركي مؤشر بواسطة الأسهم. وهذه الأسهم الدائرية تمثل حركة جسم الأسطوانة وما يحيط به من فراغ يمكن أن يتحرك وهمياً بنفس حركة الأسطوانة . وأما الأجسام المؤشرة بالأسهم وعلاقتها بأسهم خلفية اللوحة المتعامدة تؤشر الحركة الواضحة الديناميكية لهذه الأجسام في بنائها عدا قاعدتها المستقرة على سطح أرض اللوحة forground .

النموذج (١٦) يمثل الشد الحاصل من حركة المحاوير والعلاقات المؤشر فيما بينها لأظهار أختلاف إتجاهات هذه المحاوير إذا كانت مستقلة أو أنها توهمنا بأنها أركان لسطوح وهمية مربوطة فيما بينها . ولها علاقة بالنموذج (١١) و(ن ٦) .

النموذج (١٧) يمثل الشد خارج الشكل المقفول وهو سطح مفرد واحد ولكن له إنبعاجات محيطية مختلفة ومن جراء هذه الانبعاجات تظهر لنا علاقات الشد المندفع من الداخل إلى خارج جنبات التشكل والمؤشر عليها بالأسهم المميزة * .

* Cezanne's composition by Erle Loran. P. 20, 21, 22. Pub. by University of California press. 3rd edition 1963.

شكل (٣٨)

ن ١٠

ن ١١

ن ١٢

ن ١٣

ن ١٤

ن ١٥

ن ١٦

ن ١٧

إن ما شرحناه هنا مع الأشكال يمثل أسلوباً معيناً نموذجياً في كيفية بناء الأشكال والحجوم والمساحات والألوان داخل سطح اللوحة . وعمادنا هنا كان على الإنشاء الذي إتبعه الفنان سيزان وهذه النماذج لها علاقات وثقى بأساليب الفن المتعددة عبر التاريخ من الناحية البنائية وقد طرقها فنانون مختلفون في مختلف العصور مجتمعة أو فرادى . وهي تمثل صلابة التكوين والبناء في العمل التشكيلي التصويري . وخاصة ضمن الفراغ* .

٤ ــ الأشكال السالبة Negative shapes

جرت الطريقة المتبعة علمياً أن هناك سطوحاً أو فراغات سلبية تملأ تشكيلياً بأشكال إيجابية ولكن لا نجد من الضير في الكلام عن وجود مساحات وأبعاد وتوزيعات سالبة وهي قد تستعمل فنياً كما نرى ذلك في النموذج (٣) وبالمقارنة يمكن لنا أن نحصر الأشكال في سلبيتها وإيجابيتها فمثلاً إذا وضعنا تفاحة على منضدة ففي هذه الحالة تكون التفاحة موجبة بينما سطح المنضدة سالباً وإذا رسمنا جبلاً ففي هذه الحالة يكون السماء سلبياً . وهكذا رسم الأشجار تجاه السماء . وخلفية اللوحة السالبة تتكوّن قيمتها إذا ما رسمنا أشكالاً في أمامية اللوحة . وهي إعتبارات تشكيلية تتوقف على مساحة اللوحة والأحجام التي في داخلها وكيفية إحتلال مراكزها وبعدها وقربها وأهمية وصفها وكلما وصفنا شكلاً في سطح اللوحة أعطيت له الأهمية وأعتبر موجباً تجاه الجوانب التي في اللوحة الغير مرسومة وكلما كان الحجم كبيراً وقريباً كان موجباً أكثر وكلما أعطيت أهمية لجسم ما ليدلك على فكره رغم صغره فهو هنا يقوم بدور إيجابي أكثر من سطح مجاور له وخال من حواليه وهكذا . كما نشاهد في النموذج (٥) حيث أهمية الأشكال الأيجابية تتناقص ببعد المسافات المتكونة داخل سطح اللوحة .

* بول سيزان ولد سنة ١٨٣٩ في إكس إن بروفنز وتوفي فيها سنة ١٩٠٦ م ، من كبار رواد الفن المعاصر . لعب دوراً أساسياً في قلب المفاهيم التقليدية وأوجد ميداناً جديداً للبحث والفكر والرؤية المعاصرة

المبحث الثالث

مفهوم البناء وأنواعه

مقدمـــة .

انواع البناء الفني وكيفية تكوينه فنياً

مقدمــــة

بينا في المبحث الثالث نموذجاً لأسلوب البحث البنائي في التكوين الإنشائي عند سيزان وبعض من الفنانين الآخرين . ولكن يستوجب هنا أن نبين أنواع هذا البناء والأسس التي يستند إليها وكيفية معالجة المحاور الفنية في إبراز أهمية العناصر الأساسية المراد إخراجها والتركيز عليها ضمن العمل الفني وسأسوق النماذج هنا إمّا أن تكون تصويرية الإيداء أو تصميمية لكي نفسر بوضوح الأسس المساندة . ولفهم عملية البناء نوضح الآتي :

حينما كُنّا صغاراً كان إهتمامنا التعبير عن أفكارنا بواسطة المفردات التي نتعلمها بالفطرة من أهلنا ومن هو حولنا وذلك نلفظ الكلمات تقليداً ولكن أهلنا لم يكن لهم القدرة على تعليمنا ما هي الأفعال والأسماء ومشتقاتها وقواعدها وأصولها ...إلخ . ومن بعد في المدرسة قام المعنيون بما يجب من تعليمنا هذه القواعد لعرض البناء السليم للغتنا لنتكلم ونعبر عن أفكارنا بواسطتها تكلماً أو كتابةً والغرض الخفي هنا من تعلم الصرف والنحو والاملاء والانشاء هو عملية التكلم والاتصال بالغير للتعبير عن أفكارنا وإيصالها للآخرين بواسطة "عملية بناء لغوية فكرية أقرب ما تكون للسلامة والمنطق والجمال اللفظي والتكويني" لفظاً وكتابة .

ونحن هنا مسؤولون عن دراسة "البناء الفني" structure of arts وهي لغة خاصة لها مفرداتها وقوانينها وعلاقاتها وطرق إيصالها إلى الآخرين . ونتعلم كيفية الكلام بواسطتها لنعبر عن أفكارنا ولكن بلغة البناء على إختلاف أنواعه من عمارة . رسم . نحت . زخرفة ...إلخ . ولكل من هذه الاختصاصات لها معاني عامة نحن بصددها أما وسائل تحقيقها فلها دراسات مستقلة تقنوية تساعد طالب البحث في شتى الدراسات والأساتذة المختصين . وليس من الضروري الأخذ بكل ما نتعلمه من قواعد وأصول اللغة أو الفن لغرض التطبيق البنائي ؟

بل إن ذلك يعتمد على النزعة والرغبة الفردية في الابداء . والاظهار والارسال للآخرين مع تمييز بين فنان وآخر عن طريق أسلوبه ووسيلة تعبيره وجوهر مايبغي إيصاله فنياً والغرض من هذا الإيصال والحس الذي يلازمه لنربط بين الموضوع والرؤية والتقنية التطبيقية .

والبحث الشخصي والابداعي الذي ندفع للأخذ به في مضمون العمل الفني البنائي . وهذا لعمري ينطبق على الشعر وأصوله وأهدافه كذلك .

في الفنون المرئية visual arts نعتمد في البناء على الصياغة الموسيقية الغنائية للهيئة "أو الأشكال" وهذه القيم البنائية تسمى "القيم الغنائية" lyrical values التي توحي لنا بالمسرة أو الفرح أو الاطمئنان إن هذا التنظيم في العمل الفني والمسمى "البناء" هو الذي يلفت نظرنا إلى معاني أخرى عميقة التأثير الجمالي في أعمالنا .

وهناك دوافع أخرى في بناء العمل الفني وهي كيفية ربط العناصر الفنية وتوحيدها للوصول بالعمل الفني إلى نهاية ذات غايات متعددة سبق أن بينا روابطها في البناء والعلاقات .

وكل عمل فني يبنى وينشأ يكون أسلوب تكوينه وخلقه ليس دفعة واحدة بل خطوة خطوة وجزء مع جزء آخر مكملاً ومساندا حتى تنتهي من جميع العملية وبعد الانتهاء من جميع الخطوات والأجزاء . تتحول النظرة إلى العمل الفني ككل وهناك يصبح التحكيم والموازنة والحذف أما التحوير من قبل الفنان أمراً ضرورياً ونهائياً لدفع العمل نفسه إلى الجمهور أو الفائدة الوظيفية النهائية .

ولا ننسى أن الفنان يقاد هنا لأهداف معينة وهذه الأهداف ربما تتغير خلال مخاض العملية الفنية وربما تبتعد عن الهدف كثيراً أو قليلاً إن ذلك يعتمد على ما نسعى إليه في الهدف والمعنى والايداء والسيطرة الحاصلة بين الفكرة والموضوع من جهة والتقنية في العملية الفنية من جهة اخرى .

ولا ننسى أن مجمل عملية البناء تتوقف على أمرين عند الفنان :

آ ــ إمّا أن يكون الخلق البنائي ذاتي مربوط بالفنان نفسه كما في المدرسة التجريدية .

ب ــ أو أن يكون موضوعياً مرتبطاً بفكرة أو هدف كما في أغلب المدارس الأكاديمية . والتجارب في الفن لا تقتصر على ما نقدمه من خلال هاتين النقطتين فقط بل تعتمد على المعنى أو الجمالية أو الرؤية التي يستسيغها المشاهد من جراء وجود هذا العمل الفني وربما ما يؤدي هذا العمل من ناحية وظيفية أو حسية شعورية ، أو موضوعية .

إذا وضعنا دائرة حمراء في لوحة ما . من المحتمل نبغي تفتيشاً عماذا يقصد بها هل لها معنى موضوعي ؟ أو لها معنى جمالي ؟ أو معنى شكلي ؟ أو معنى موسيقي أو غنائي ؟ كل تلك الأحاسيس تتداخل عند المشاهد لتستقر عند رأيه حسبما يستنتج لها من معنى مطابق لحسه وأفكاره التي يعرفها أو يعتنقها أو يتأثر بها عفوياً . والتفسير هنا يتوقف على مدى ما قد تعود عليه المشاهد من رؤية وتفسير ودراسة الأعمال الفنية . وكل مشاهد هنا ربما يفسر ما يختلف عن الآخر إلّا في حالات الأعمال الموضوعية الواضحة .

ولا نهمل عنصر الجمال والتأثر به في العمل من أهمية تقودنا إلى المعرفة إلى ما في داخل اللوحة وتكوينها الأمر الذي يساعدنا على المسرة والتحليل والتفسير للرموز التي تحتويها اللوحة أو العمل والفنانون عادة حينما يضعون الألوان وهم يعرفون عنها الكثير . يضعونها على ما يجب أن يفسره المشاهد تلقائياً ودون عناء أو قسر والمشاهد لا يهتم بصحة تكوين وبناء هذا اللون بقدر ما يجلب إليه من مسره ومعنى قابل للتفسير لديه ومساعد على فك رموز رغابته التي يجدها في بناء أي عمل فني يرتضيه لنفسه بسره .*

أنواع البناء الفني وكيفية تكوينه

إن العوامل الأساسية التي يستند إليها البناء هي المساحة أو الفراغ . ثم الحجم والأبعاد وعماد هذه العملية نضوج وإمتداد الفنان عبر التكوين العملي لتطبيق عمله .

سبق وأن بينا في مباحث سابقه عناصر عديدة من عناصر البناء الفني منها :

* Varieties of visual Experience . by E.B. Feldman (the structure of art) p. 278 pub by Harry N. Abrams inc, New York (second edition)

١ ـ أسلوب تكوين النقطة والخط ومعانيه . 1 - Line

٢ ـ الشكل ومقتضياته وأسلوب تكوينه عبر الفنانين وعصورهم . 2 - shape

٣ ـ الظل والنور كقيمة ضوئية . 3 - the value of shade and light

٤ ـ اللون ومميزاته الطبيعية وتكوينه الفني . 4 - colour

٥ ـ الفن والفنان . 5 - The art and artist

آ ـ تحليل اللون .

ب ـ علمية اللون .

جـ ـ اللون كلغة أساسية في الفنون المرئية colour .

د ـ الملمس (التركيب الملمسي) texture .

وهناك علاقات وروابط غير منظورة لعناصر البناء لم نتطرق إليها ومنها :

١ ـ الانسـجـام . 1 - Harmony

٢ ـ التضـاد . 2 - Contrast

٣ ـ الحركـة . 3 - Movement

٤ ـ الايقـاع . 4 - Rhythm

٥ ـ قواعد وأصول الابداء . 5 - Syntatical values

٦ ـ صحة الرؤيةوالبناء . 6 - Haw to see

٧ ـ العلاقة مع الطبيعة . 7 - Relations with nature

٨ ـ البحث . 8 - Theme

٩ ـ التنظيم . 9 - Orgnization

إن دراسة العلاقات مع العناصر السالف ذكرها إذا ما أحسن تنظيمها ووزعت في المكان المناسب (كما نفعل في علم الصرف والنحو اللغوي) فإننا نسعى هنا حتماً نصل إلى تمتين أواصر العناصر الفعالة في بناء اللوحة أو العمل الفني المرئي أي كان نوعه وبذلك نكون قد كسبنا في آن واحد (الذوق والتحريك الجمالي) للتكوين الفني في مجمل البناء . كحصيلة عملية لاخراج اللوحة في تكوينها كهيأة form وسوف نتطرق في باب الهيأة عن ذلك .

١ ـ الانسجام Harmony

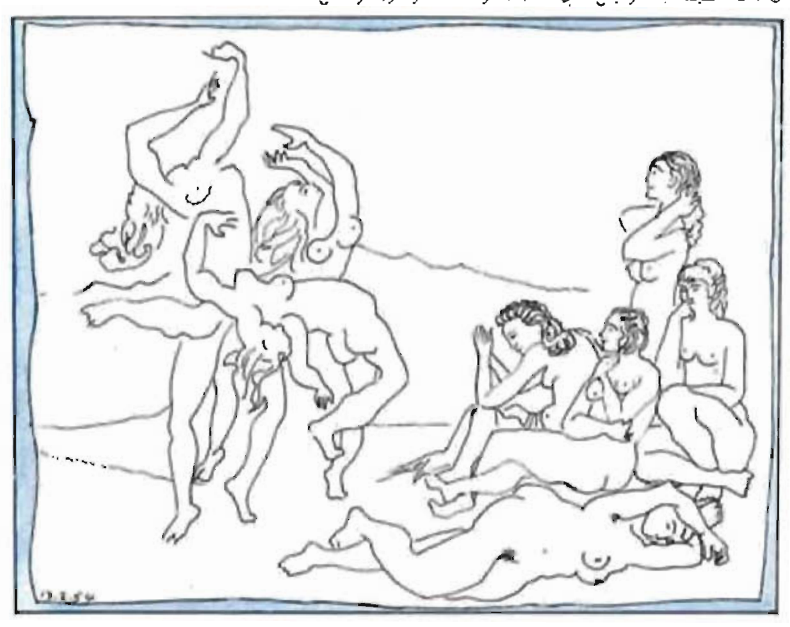
في كل عملية بناء يوجد عملية إنسجام وعملية تضاد خفية أو ظاهرة لمسحة العامة gum ولكن يوجد عمل له الغلبة الظاهرة في الانسجام أي أن ثلثي العمل تقريباً يستند إلى هذه الظاهرة والثلث الآخر تضاد ومسحة عامة والعكس بالعكس .

والانسجام عملية أساسية في كل الفنون الزمانية (الموسيقى المسرح ، الغناء ، الرقص) والمكانية (كالفنون التشكيلية) أي لها (مكان ثابت لا يتغير) كالعمارة ، النحت ، الرسم ، الزخرفة ، الفخار والتصميم . . إلخ .

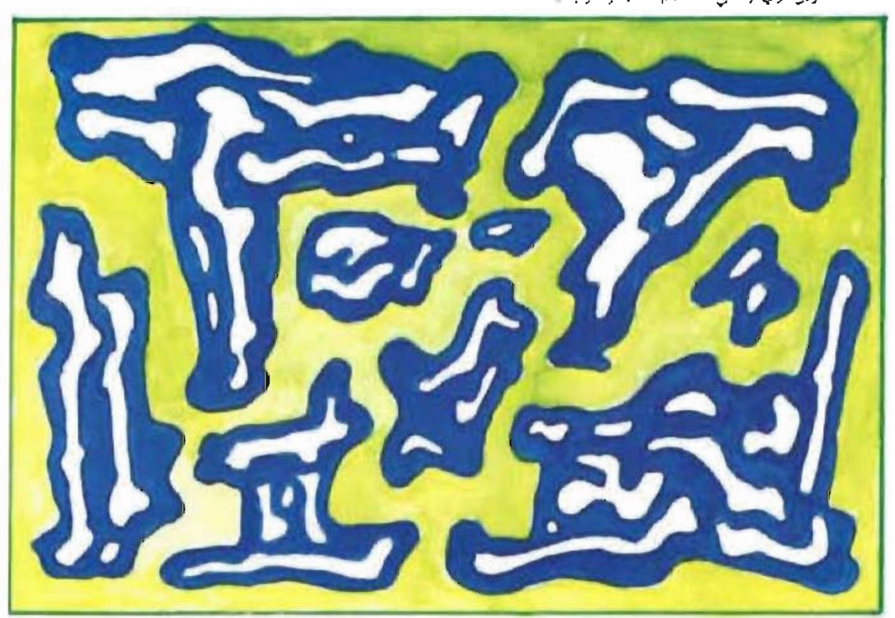
وعملية الانسجام تستند إلى التوافق كما ذكرنا إما في المساحات أو الايقاعات اللونية المتقاربة في دائرة ألوان الطيف الشمسي أو في الحجوم والكتل أو التقارب في درجات الضوء وتسلسل قيمته أو الأبعاد وأطوالها أو

شكل (٣٩) الانسجام

ن ١ ـ تخطيط لبيكاسو يمثل جمال انسجام حركة الخط وتكوينه وحسن معناه



ن ٢ ـ تكوين لوني وفضي منسجم جمالياً وضوئياً



الحركة الحياتية وتقاربها كالحيوان والانسان أو شفافية الأجسام ومظهرها السطحي واللوني أو الخشونة ودرجاتها أو النعومة الحسية ودرجاتها أو الصلابة وأنواعها في المادة أو الليونة كذلك كل تلك عوامل تؤثر تأثيراً واضحاً في عملية الانسجام البنائي . ولا يمكن بناء حائط من الكنكريت القوي دون تطعيم مساحات منه بنعومة مصقولة وملونة معينة لأن صلابة الكنكريت صلابة بنائية وليست ذوقية أو فنية لذا يستوجب الأخذ بدرجات متفاوتة من الاكساء إما إكساءً جصياً أو جصيّاً ملوناً أو ألواناً أخرى مقاربة لجو البناء أو تزين بأنواع من المرمر الملصوق على الكنكريت مثلاً لغرض إيداء إنسجام ذوقي وهكذا ونجد نفس العملية في الرسم والتصوير الزيتي ، أما العملية الانسجامية تأخذ مكاناً يلفت النظر . ومقصودة في الرسم لتوخي الانسجام الظاهري دون الالتفات مثلاً إلى التضاد الغير مقصود في هذه الحالة . وسنبين من الأمثلة ما يناسب الموضوع في الشكل (٣٩) وبما أن عملية التناسق البنائي أمر صعب التكوين لذا يعتمد في الدرجة الأولى على ذوق الفنان وأسلوبه في البناء والايداء وكلما كان الانسجام مندغماً ومتكاتفاً لايداء المعنى بوضوح وجمالية وذوق كلما كان العمل الفني أقرب إلى النجاح منه إلى الاخفاق . ونحن لا نرتبط بمدرسة وأسلوب معين للايداء فالانسجام كالعملية الموسيقية له المعنى الجمالي المربوط بالموضوع والاسلوب والهدف . وليس الانسجام مقصوراً على اللون أو الخط بل ينطلق إلى المساحة وكبر المقاييس وصغرها أو الحجوم والكتل التي تتحرك في ضمن عملية التركيب وكذلك أحجام المنظور داخل اللوحة والحركة المتواترة فيه كل تلك تستوجب التنظيم المنسجم إذا ما رغبنا ذلك عن وعي وقصد .

وعملية انسجام المساحات أمر بالغ الخطورة إذ يعتمد في كثير من الحضارات على النسبة الذهبية وإنشطاراتها وكذلك نسبة المودُلور لكوربوزيه وهي نسب حديثة ظهرت بظهور البوهاوس حينما كانت تصيح بأعلى صوتها أن النسب في التوزيع البنائي التشكيلي أمر بالغ الخطورة في الفنون الحديثة .

إن أغلب الأعمال اليونانية والرومانية وعصر النهضة تتسم بالانسجام اللوني والضوئي والبقعي وهي تستند إلى خط يحدد المساحات بجمالية عالية تستوجب الدراسة للأخذ منها وأما الفنون الشرقية ومنها العربية واليابانية فلها الباع الأول في إنسجام اللون وجمال الخط لأنهما عماد بنائها الفني في كل الأزمان والعصور .

الشكل (٣٩)

النموذج (١) يمثل تخطيطاً للفنان بيكاسو وضعه سنة ١٩٥٤ وهذه اللمحة تعطي لنا إنسياب الحركة الخطية الشبة عفوية ومدى إنسجام جمالية خطوطها . *النموذج نقله المؤلف* .

ن (٢) من وضع المؤلف يمثل إنسجاماً بقعياً ذي ثلاثة ألوان منسجمة مبسطة مع حدود للبقع تمثل حركة منسجمة في تكوين الحدود لها . وهي تعطي نفس فكرة وإيداء البناء المنسجم للبقعة في (ن ٢) والخط في (ن ١) * .

٢ ــ التضاد Contrast

التضاد لم يكن للألوان فقط أو النور والظل والقيمة الضوئية بل يمكن ذلك أن يتولد من رسم المساحات والفراغات والخطوط والأحجام والأبعاد الطولية . أو الملمس وخشونته ونعومته ، والتضاد أمر قائم في الطبيعة .

* Picasso and his art. by Denis Thomas P. 99 plate 82. The dance 1954. Lithograph $18\frac{1}{8} \times 25\frac{1}{4}$ in ink (48·64 CM) Pub by Hamlyn London 1978.

مثل ما نرى في الحياة اليومية رجالاً طوالاً يقابلهم اناس قصار ويوجد السمان والضعاف والصغار والكبار ومن الألوان الأسود يقابله الأبيض والأخضر يقابله الأحمر وهكذا ... الخ .

وسوف نشرح هنا العناصر التالية :

آ ـ التضاد اللوني .	1 - colour contrast
ب ـ التضاد في الخطوط .	2 - lines contrast
جـ ـ التضاد في المساحات .	3 - contrast of space
د ـ التضاد في الملمس .	4 - contrast of texture
هـ ـ التضاد في النور والظل .	5 - shade and light

آ ـ التضاد اللوني

سبق أن شرحنا هذا التضاد في باب اللون ونذكر هنا أن الألوان لها مقومات خاصة فإن كانت كروماتيك أي سلسلة ألوان الدائرة الضوئية فكل لونين متقابلين في هذه الدائرة يمثلان تضاداً أي أن الأحمر يقف ضده الأخضر والأصفر يقف ضده البنفسجي والأزرق يقف ضده البرتقالي وهكذا .

وكذلك الألوان الحارة يقف ضدها الألوان الباردة مثل النور البرتقالي تكون ضلاله زرقاء.. إلخ .

والألوان الحيادية الرمادية كالأبيض ودرجاته ضد الأسود ودرجاته وهكذا في عملية تنسيق الألوان .

ومن مظاهر هذا التنسيق المتضاد طبيعة كل لون إذا ما قارب لوناً مضاداً له ظهر تشبعه الضوئي بشكل عنيف وإذا ما ابتعد نقيضه خفت ضوئه ولهذه الغاية تستعمل الألوان المتضادة - أو المتباينة - كما يسميها البعض . وكذلك في سلم الألوان الحارة والباردة .. إلخ .

وهنا تستوجب استعمالات الألوان المتضادة في حالات التصميم والزخرفة الواضحة لتجذب الانتباه والنظر إلى ذلك العمل الفني ولها استعمالات في البناء الدراماتيكي العنيف . أو المسرحي أو المواضيع التي تدل على التعب والعنف والمشاغبة أو في بعض الحالات تمثل حالة نفسية خاصة من هذا القبيل .

ب ـ التضاد في الخطوط

حين تكوين الخطوط فإن الخطوط لها طابع معين . منها المستقيم ومنها المتعرج والمتكسر والدائري .. إلخ .

فالتضاد في التكوين خلال مساحة معينة يعين ذلك الاتجاه المقصود فلو رسمنا دائرة وحولها خطوطاً أخرى مستقيمة لظهر التضاد الحتمي في هذه العملية . ولو رسمنا خطوطاً متكسرة مع أخرى متعرجة لكانت نفس الظواهر وهكذا . ونعلم ذلك حيث التجارب المتعددة حينا نظهر أنواعاً مختلفة من هذه النماذج لغرض التأكيد على هدف ومقصد معين في المشاهدة وتكوين بناء هذه المشاهدة .

جـ ـ التضاد في المساحات

نعلم جيداً أن المساحات الهندسية التي نستخدمها في الفن منها في العمارة كمساحات الأرض ومنها مساحات للوحات الرسم أو الخرائط مقومات هذه المساحات داخل اللوحة كذلك حينا نوزع مساحة

شكل (٤٠) التضاد أو التباين في الخط والضوء



ن ١ — توزيع متضاد للمساحات توزيعاً مسطحاً بين الأسود والأبيض كنور وظل .

ن ٢ — توزيع موضوعي وضوئي متضاد للمساحات بلونين فقط كنور وظل .

ن ٣ — التباين في الخط

ن ٤ — التضاد في المساحة واللون

ن ٥ — التضاد في ضوء الشكل

ن ٦ — التضاد والسيطرة للمساحة واللون

التضاد المتغاير في القيمة الضوئية في الأشخاص الأربعة وقد أسقطت التفاصيل توضيحاً لبساطة السطوح الضوئية .

اللوحة . فالمساحة الكبيرة ينازعها المساحة الصغيرة والشكل الهندسي (المستطيل ينازع المربع) (والدائرة تنازع المثلث) والمثلث ينازع المسدس وهكذا في مظهر اشكالها المرئية .

وحتى في الطبيعة تنازع مضاد لبعضه فمساحة المزرعة ينازعها مساحة النهر المجاور ومساحة النهر المجاور ينازعه مساحة الجبل .. إلخ فتوزيع المساحات في التباين أو التضاد مقصود في الفن لاظهار أحجام هذه المساحات والتأكيد على أهمية بعضها دون البعض الآخر كهدف مقصود .

د ــ التضاد في الملمس

وهناك الغلاف الملمسي للطبيعة وكيفية تكوينه فنياً . فطابع الخشونة والنعومة في المواد وكيفية تكوينها والمواد الصلبة والهشة . والشفافة ... إلخ .

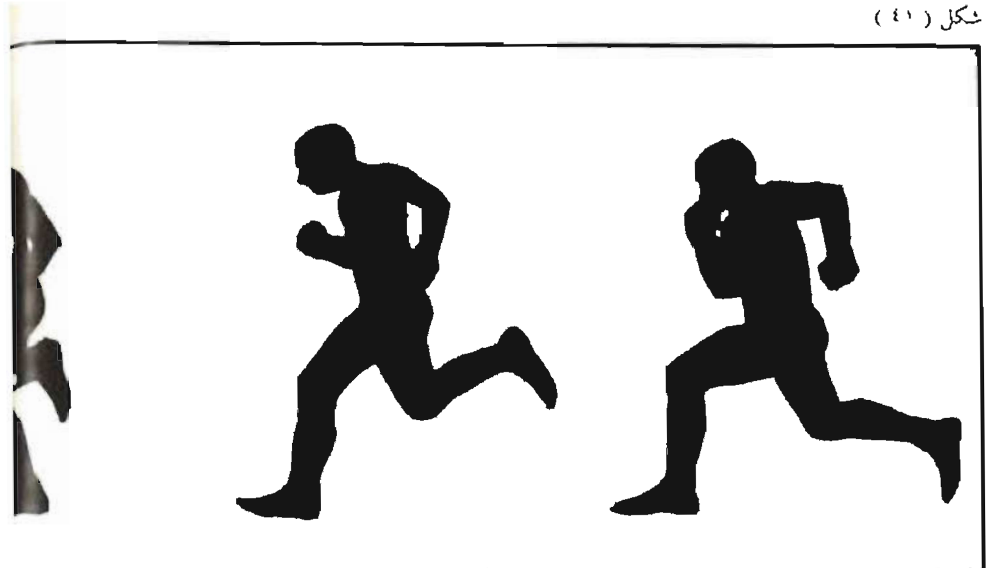
وكذلك كيفية إظهار هذه الخصائص في الرسم أو التصوير . وكيفية استخدام مواد خشنة في الرسم وكيفية تنعيم هذه المواد الصلبة أو الألوان الملتصقة على سطح اللوحة . أو استخدام النحوت المختلفة الملمس من نحت مجسمات ناعمة أو خشنة أو مصقولة أو مبرودة . أو كتلة الكتل . . إلخ . كل تلك تدل دلالة واضحة على إختلاف الألوان والكثافة في سطح الملمس . كما نرى ذلك واضحاً في أغلبية الأقمشة المنسوجة والملونة .

هـ ــ التضاد في الظل والنور

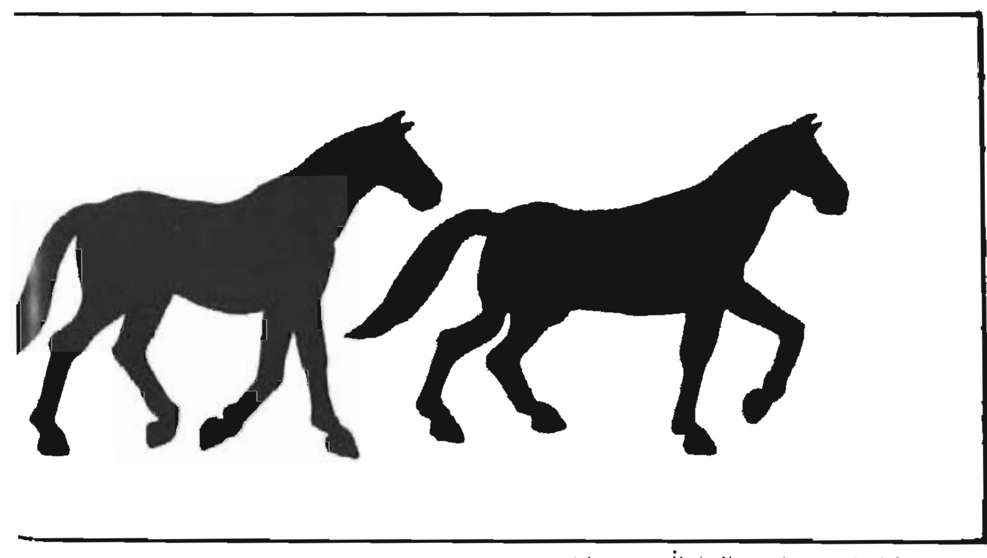
والكل يعرف أن الضوء ظاهرة طبيعية ملازمة للطبيعة وحياتنا اليومية منذ الأزل .

والنور والظل هما العاملان المتضادان الملازمان لبعضهما في سقوط الضوء على الأجسام وكل جسم يصله النور لابد أن يكون له عتمة مقابلة للنور الساقط على سطح الجسم وظل ساقط من جراء وجود الجسم على سطح الأرض كما نلاحظ ذلك في النور الساقط على صندوق أو برتقالة كما ورد في باب القيمة الضوئية ولكل مظاهر الطبيعة أمامنا إمّا نور ساقط مباشر أو نور ساقط غير مباشر . فالمباشر له ظل على سطح الأرض والغير مباشر ليس له ظل ساقط بل ظل معاكس للنور على سطح الجسم . ونفس القانون ينطبق في هذا التضاد في عملية تسليط الضوء الصناعي على الأجسام وحدته وسطوعه يكون أشد لقرب مركز الضوء . فالنور والظل عمليتان متضادتان متباينتان لهما مقاييس متساوية في الكمية مختلفة النوعية . وهذه الظاهرة لها معناها الفني وهي تعلم كيفية إبدائها بنائياً في العمل الفني لأغراض شتى منها التجسيم مع اللون لاعطاء معنى واضح في الرؤيا حتى نتلمس معالم الجسم المرسوم أمامنا أو لصياغة الهيأة التي من صفاتها الرئيسية الشكل والتشكيل على الغالب له سمة النور والظل في التشكيل . وكل حجم أو فراغ مجسم له هاتين الصفتين . ومساقط الظلال على سطح الأرض في اللوحة يلعب دوراً في قياس الأبعاد وحدة الضوء وخفوته له الدلالة الواضحة على البعد والقرب أو ساعة الاضاءة النهارية . فعند الشروق يعوم الضوء الخافت وكذلك عند الغروب ولكن في وضح النهار العملية تختلف ويمكن لنا في المشغل أن نعين مقدار الضوء لغرض رسمه وتكوينه فنياً ولونياً لنفس الهدف وبدرجات رمزية ضوئية لأغراض انفعالية في اللوحة ليكون الضوء وسيلة رمزية للتعبير عن الفرح فتكون الألوان فاتحة باردة أو متألقة وعن الحزن تكون داكنة غامقة ضعيفة الظلال وأن تكون دراماتيكية بين عنف الضوء والحركة الملازمة في التكوين البنائي لعناصر اللوحة المستندة إلى ضوء عنيف متضاد التعبير وهكذا .

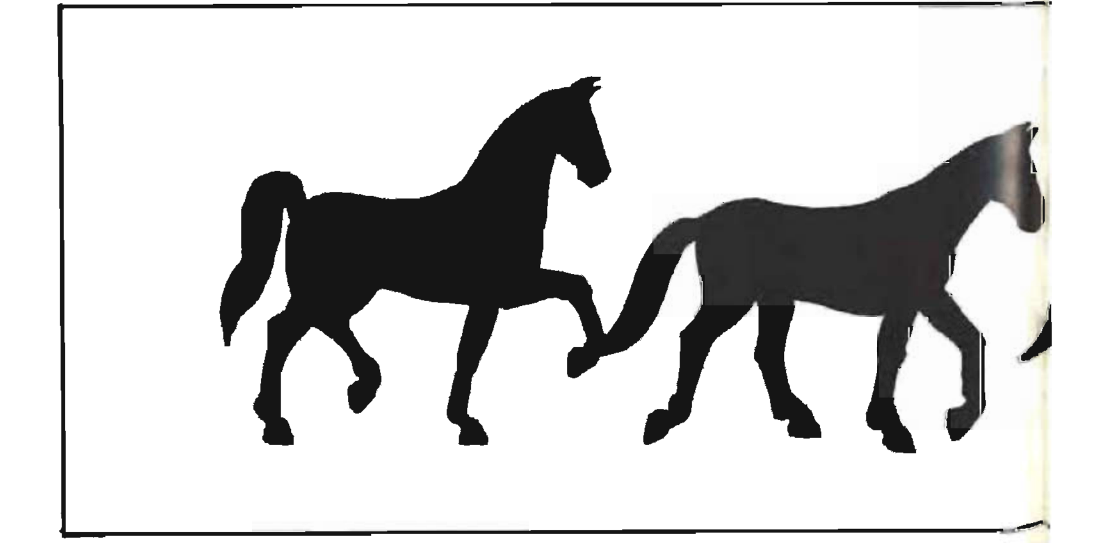
شكل (٤١)



بناء وطبيعة الحركة في جسم الانسان



بناء وطبيعة الحركة في جسم الحصان. لاحظ الأرجل واختلافها



٣ ـ الحركـــة (Movement)

من العناصر الأساسية في بناء اللوحة وهي على نوعين :

آ ـ حركة توزيع عناصر اللوحة .
ب ـ الحركة الذاتية في شخوص الأجسام والأشكال .

فتحريك عناصر اللوحة يتوقف ذلك على عامل التوزيع البنائي للعناصر في الفراغ وبينا أصوله في المبحث الثاني وأما حركة الأشخاص وكيفية إبداء بناء حركتها يتوقف ذلك على علاقة الحركة مع المعنى الموضوعي للوحة .

آ ـ فحركة الأشياء يتوقف منظرها على منظورها .
ب ـ وحركة الأجسام يتوقف على بناء أبعادها وعلاقة جزء مع الآخر .
جـ ـ وحركة الأجسام نفسها يتوقف على الحركة الداخلية كما في رسم جسم الانسان وحركته الذاتية والحيوان بناؤه يتوقف على نفس السبب وعلاقة الانسان والحيوان في حركتهما يتوقف على العناصر الأخرى المكملة لهما في داخل اللوحة كحركة الخلفية المتكونة من الأبنية أو الأشجار أو الأنهار وحالة الضوء وحركته فيها ومنظورها الثلاثي ومدى تناسق وانسجام أو تضاد هذه الظواهر مع حركة الانسان أو الحيوان بنائياً وتكوينياً .

إن طبيعة الخطوط تعطي معنى الحركة فإن كانت مستقيمة تعتبر راكدة وإن كانت متعرجة أو متكسرة تعتبر متحركة وإن كانت دائرية أو لولبية تعتبر مندفعة الحركة وهكذا في المساحات . وكذلك النسب للأجسام .

٤ ـ الإيقـــاع (Rhythm)

الإيقاع هي عملية تنظيم هدفه الرؤية المنسقة التي تشبه الإيقاعات الزمنية والنغمية في الموسيقى . وهنا الإيقاعات متعددة وأنواعها كثير في التشكيل ومنها :

آ ـ الإيقاعات اللونية بين التنسيق المنسجم والتضاد المتناغم يتوقف تكوينه على البقع والمساحات التي تلعب هذا الدور الحيوي في تكوين البناء الموسيقي للوحة .

ب ـ الإيقاع الخطي وأنواعه ودرجاته وطبيعته وطابعه وأشكاله التي يكونها من انسجام وتضاد وبقع .. إلخ والخط له مقومات إيقاعية سبق وأن شرحناها في باب الخط والموازنة .

جـ ـ المساحات كبقع إيقاعية يتوقف ذلك على سعة المساحات وتجاورها من بعضها وعلاقاتها بعناصر البناء .

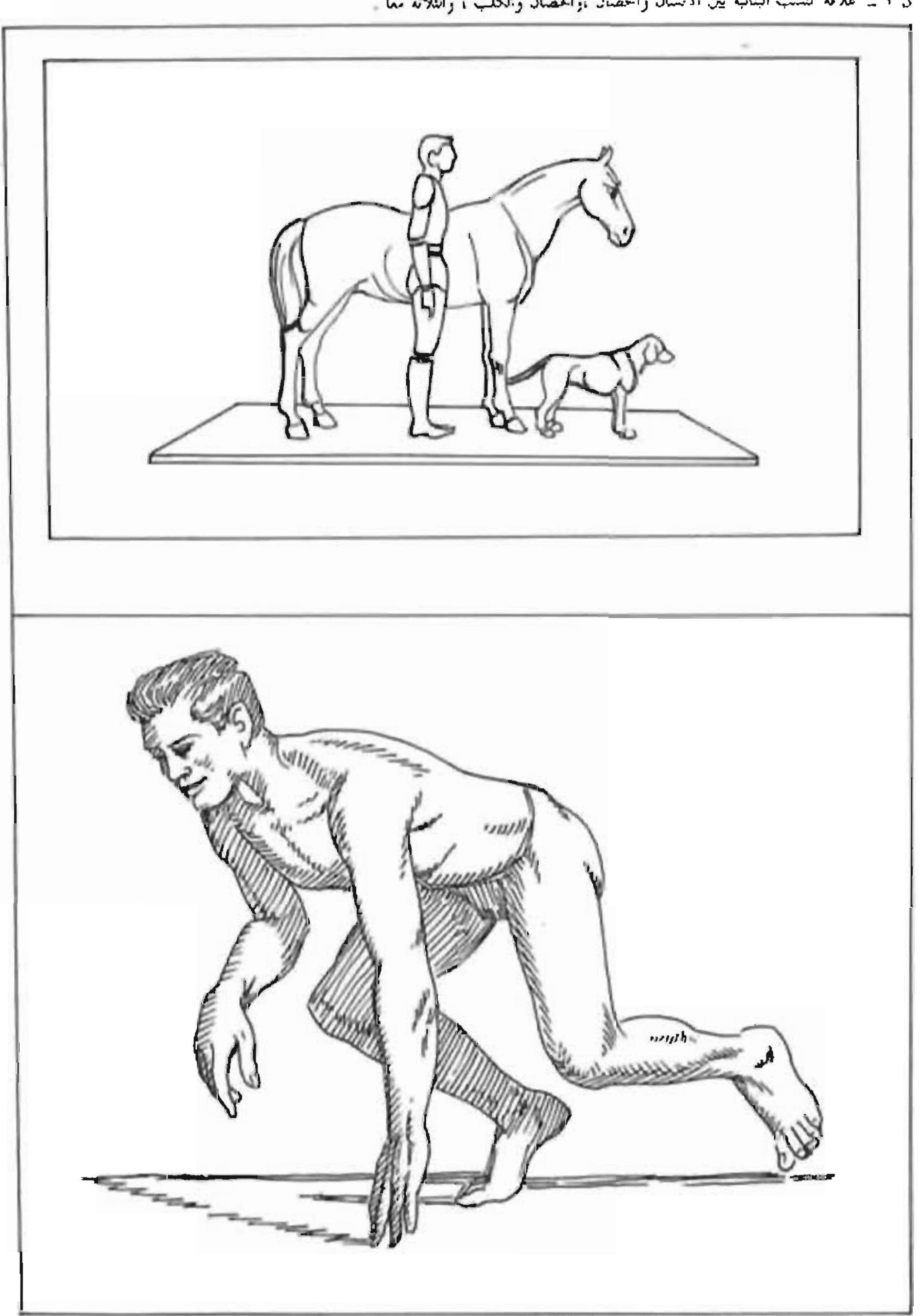
د ـ النور والظل ودرجاته كإيقاع ويلعب دوراً بناء إذا كان ساطعاً . خافتاً . كئيباً . حزيناً . سعيداً . ملوناً . دراميا . مأساوياً أو عنيفاً .

هـ ـ الإيقاع يتوقف تهذيبه على المواد اللونية والسطوح المستخدمة للأغراض الفنية أو المواد وألوانها وتطابقها مع المساحات أو الملمس . *

* Behind appearance by C.H. Waddington page : 36 pub by Edinburgh University press North Americ 1969.

شكل (٤١)

ن ١ ـ علاقة النسب البنائية بين الانسان والحصان ، والحصان والكلب ، والثلاثة معاً .



ن ٢ ـ التحفز والحركة المندفعة لجسم الانسان وميكانيكية تركيبه مع العضلات

شكل (٤٢)

ن ١ ـ حركة البناء في المساحة وتوزيعها توزيعاً عاماً للفنان الفرنسي فرناند ليجيه



ن ٢ ـ إظهار السرعة في الحركة وتوزيع متتالياً لإظهار عنف الطبيعة وديناميكيتها .

والشعور بعصبية الإيقاع توحي النغم والموسيقى داخل الذات الانسانية المشاهدة للعمل الفني وهي التي تأسر المشاهد لأن يتبع بشهية الرؤيا للوحة .

وفي كثير من الأحيان الأعمال التجريدية توحي إيحاءً مباشراً بالإيقاع اللوني والمساحي للوحة دون اللجوء إلى تفسير واحد معقول لذلك العمل بل مايتيسر له الاحساس العميق بجمال للوحة عن طريق الإيقاعات المسجلة في رؤية اللوحة .

ولكل عمل فني له نغمة وإيقاع . منها الأعمال الجيدة الإيقاع أو المتوسطة أو الركيكة .. إلخ .

وهذه العملية يتوقف أمرها على الشعور العميق الذي يتولى التنسيق داخل الذات الفنية .

٥ ـ قواعـد وأصـول الابـداء

ما من عمل فني أو غيره في عالم العلم التطبيقي أو الصناعي أو الفني ما لم يكن يحمل بين جنباته خطة ، وهذه الخطة لها قواعد وأصول يستند إليها الفنان . ونحن ندرس الفن وأصوله وقواعده طيلة مدة من العمر ليس لتطبيقها بحذافيرها بل لأن نخزنها نظريا وتطبيقيا في ذواتنا ونجعل منها قاموساً لمفردات طائعة تحت أيدينا نستخدم منها ما يتفق ومبتغانا عند الساعة . وخلال الفائدة هذه من المحتمل أن نضيف أشياء جديدة من مقومات العناصر وأعني هنا ليس كل العناصر بل ما يتفق والقانون التخطيطي الذي خططناه لعملنا الفني .

والعمل الفني يمكن أن يرتبط بالطبيعة وعناصرها من جهة ويمكن أن نربط هذه الطبيعة وأفكارنا وأحاسيسنا وعواطفنا من جهة أخرى ومجموع هذه العناصر تطبق من خلال العمل الفني الذي نحن بصدده متوخين استخدام الخبرة والأصول الذي يساعدنا إما على تسجيل الطبيعة أو التاريخ أو تسجيل أفكارنا أو إبداعاتنا وإبتكاراتنا الجمالية والموسيقية أو الذوقية من خلال القوانين الآتية التي نسجلها في العمل الفني الجديد .

ومن خلال هذه القوانين والأصول والمعرفة التي نسجلها في أعمالنا الفنية يحكم النقاد على أعمالنا إذ أنها بالنسبة إليهم كالكتاب المفتوح تقرأ وتفسر ومن خلال هذه التفاسير يحكم على ضعف وقوة ومدى تطور العمل أو إيفائه للفكرة أو الهدف الذي وضعه الفنان .

ومن هنا نعرف جيداً أن لكل عمل فني خطة وطرائق وأصول نسميها القواعد التي تقودنا إلى أعمال فنية ناجحة ومرموقة نسميها "قواعد وأصول الابداء" .

٦ ـ صحـة الرؤيـة "والبنـاء"

كلنا يعرف أن أهم مشكلة عند طالب الفن هي كيفية رؤية الأشياء التي أمامه قبل أن يسجلها على اللوحة التي يود رسمها . وعملية رؤية الأجسام ومحاولة تطبيق أبعادها ولونها وضوئها وحركتها ونسبها ومدى صحة رسم جسم الانسان تشريحياً (مثلاً) ليس بالأمر السهل أو أنها عملية تقليد للطبيعة فقط .

إننا نرى الطبيعة التي أمامنا بكلتا العينين ولكننا نرسمها وكأننا نراها بعين واحدة وهذه العملية في غاية الصعوبة إذ نحول الأجسام من أبعادها الثلاثة ونرسمها على سطح ذو بعدين ولكن بمنظور وهمي ثلاثي الأبعاد وهكذا .

- ثم هذه ليست المشكلة الوحيدة .
- بل مشكلة الأسلوب الذي نتبعه في التطبيق ومدى صحة علاقته مع الأصل المرسوم .
- صحة النسب للجسم الانساني أو الحيواني وصحة رسمها .
- الحركة ، الضوء ، اللون وصحته .
- العلاقات بين جسم وجسم ونسبه ولونه وضوئه وحركته .
- حسن توزيع النسب والأبعاد بين مختلف العناصر المرئية في اللوحة .
- صحة تطبيق التوزيع والوحدة حيث تؤدي إلى نتيجة رؤية سليمة التكوين .

كل ذلك لا يأتي بالسهل بل بالملاحظة والدرامة والتمرين المستمر المعقد الذي يساعدنا على صحة رؤية الأجسام والطبيعة وحسن تكوينها الفني في عملنا التطبيقي المؤدي لأغراض مختلفة .

٧ ــ العلاقــة مع الطبيعــة

من الأسس الفنية في كل الأزمان والعصور ومختلف المدارس الفنية القديمة والحديثة المعاصرة . علاقة الفنان مع الطبيعة علاقة وثقى ودراسة ظواهرها فيزيائياً ومن ثم اجتماعياً ونفسياً وهذا أمر مسلم به .

والعلاقات الفيزيائية البنائية التي تهمنا هنا هي كيفية الاتصال بالطبيعة والاستفادة من تكوين هذه الطبيعة في أعمالنا .

ولا يفوتنا القول بأننا إذا درسنا الطبيعة معناها نقلناها ؟ يجوز النقل ويجوز ما نتوخاه فنياً من العملية .

أي لو أخذنا في رسم وجه لانسان . ربما رسمناه مطابقاً لتكوينه الطبيعي ونعتبر هذا التكوين «الدراسة البنائية للطبيعة» .

ولكن إذا حورنا هذا الوجه إلى أشكال متطورة جديدة بشتى الخطوط والسطوح المعاد تكوينها حسب رغبتنا . معناها أننا بدأنا عملية التكوين الابداعي المستند إلى الأصل الطبيعي لزيد من الناس الذي رسمناه وهنا تكون العلاقة والتطوير مترابطان ومتطوران متسلسلا إلى أن استقر رأينا على النموذج . ولو دققنا هذا التطوير المستند إلى الأصل لوجدنا له علاقة كما يفعل الانطباعيون والتكعيبيون والمستقبليون .. إلخ . وحتى نوعية المواد المستعملة في النتاج الفني لها العلاقة والمرونة بعملية التطوير ويعول عليها كثيراً في الابداع الانتاجي لمفاهيم التكوين البنائي .

٨ - البحـــث

إن عملية تكوين البحث تتوقف على ما يلي :

١ ــ تكوين الفكرة والموضوع المراد رسمه أو نحته .
٢ ــ الرجوع إلى مصادر مؤيدة وشواهد إذا كانت متوفرة للبحث .
٣ ــ توفير فكرة الكتابة وأصولها كبحث لنتمكن تحقيقها تشكيلياً .
٤ ــ عمل تخطيطات أولية للبناء التشكيلي إستناداً للفكرة والبحث .
٥ ــ عمل دراسات لونية أولية تساند الموضوع والبناء في عملية الانشاء الأولى في رقم (٤) .
٦ ــ بعد دراسة التكوين الانشائي يرجع إلى دراسة التفاصيل المساعدة للتخطيط الأساسي في كل مقوماته

وأشخاصه وحركاتهم ونسبهم وضوئهم وجو الفكرة المناسب مع العلاقات ووحدة العناصر المساعدة لظهور الموضوع بنائياً بشكل يعطي وضوحاً وهدفاً للفكرة العامة . ونعني هنا ليس الانشاء النهائي بل البنائي التحضيري لعملية التكوين الانشائي .

وأصول البحث هذا يجب أن يكون مرتبطاً بين أصول البحث -النظري والتطبيقي- كل في مجاله . والتطبيق هنا نعني به كل ما من شأنه أن يظهر الفكرة النظرية بأسلوب مرئي على مستوى عال من البناء التكويني للعملية ولا يمنع أن تتكون لذلك عدة تخطيطات بناؤها عام ومن بعد تحاكم وتنقد قبل تنفيذ المشروع الرئيسي للعمل الفني .

وتسمى هذه العملية (عملية البحث التحضيري) ويمكن أن تكون التخطيطات الأولية خفيفة تحضيرية مع دراسات للتفاصيل المنوى تنفيذها في المرحلة النهائية .

٩ ــ التنظيم

مما تقدم من هذه المعلومات ودراستها عملياً يمكن لنا تنظيم العمل الفني وإخراجه لحيز الوجود .

فالتنظيم يتوقف على المعرفة وإتخاذ الخطوات المار ذكرها أولاً بأول ومحاولة تطبيق هذه العناصر تنظيماً وتشكيلاً استناداً للامكانيات المطلوبة منا موضوعياً أو الفرضية التي وضعناها للموضوع . وعملية البناء التشكيلي تختلف في تنظيمها بين فنان وآخر ويتوقف هذا التنظيم على الأهمية التي نعطيها لابراز معالم الرؤية واستقراء التسلسل الفكري مع رمزية الرؤية التي نخرجها من خلال الأشكال مع العلاقات وكيفية إختزال ما يجب إختزاله دون الافراط بالحذف أو التأكيد على مايجب التأكيد عليه وذلك لأهميته الموضوعية دون العبث أو الركاكة .

وعملية التنظيم يدخل في ضمنها :

١ ــ وضع الخطة التكنيكية .
٢ ــ إمكانية المواد المستخدمة للانتاج وصلاحيتها .
٣ ــ تطبيق التكنيك مع الهدف والغرض والاسلوب .
٤ ــ إخراج الرؤية ومدى صحة هذه الرؤيا وصلتها بالفكرة .
٥ ــ الصلة بين المشاهد والفنان عن طريق العمل الفني كوسيط لذلك .
٦ ــ علاقة العمل بالناحية الوظيفية للانتاج .

كل ما ذكرنا يؤدي إلى إخراج العمل الفني على وجه مناسب وناجح .

المبحث الرابع
النسبة الذهبية عبر العصور

١ ـ أسلوب البناء التشكيلي عبر التاريخ .
٢ ـ النسبة الذهبية .

١ - اسلوب البناء التشكيلي عبر التاريخ

في مقدمة الكتاب هذا استعرضنا صلب الحركة الفنية وأشهر الأعمال الفنية والفنانين الفاعلين عبر التاريخ .

ولكن أساليب البناء الفني لم نتطرق لها . وسوف نشرح بإيجاز ما لأهمية البناء الفني وفلسفة الفن عبر العصور ومدى تقبل الدولة والجماهير لها واهتمامهم بها .

وحركة بناء الفن من الوجهة العامة مربوطة ربطاً جذرياً مع تطور الفنون عبر حضارات الانسان المختلفة وإن مفهوم عملية البناء هي الجذر الأساسي الغير منظور للحركات الفنية المختلفة .

ولو دققنا في كيفية صياغة الفنون البدائية كهيأة وأدوات ومواد خام وشكل وتلوين وتخطيط وأسباب موجبة دافعة لهذا الفن لوجدنا أن جميع هذه العناصر مترابطة بعضها مع بعض وإمكانية الناحية التكنيكية هي العامل الأساسي في السيطرة على الاخراج الفني أسلوباً وتنفيذاً وكلما تقدم الانسان في سلم الحضارة كلما ارتقت هذه العناصر وتمكنت الفنان الفاعل من الهيمنة على هذه الامكانيات وتسخيرها في إنضاج أعماله الفنية وتوسيع مداها والسعي لتخليدها بمواد قاسية تعيش آماداً من الزمن أكثر وربما حاول الانسان حفظها بما يناسب صمودها أمام الزمن والحر والبرد والهواء والشمس أو المطر . ولا نستغرب إذا قلنا أن الانسان في عهود التاريخ استخدم في بناء أعماله هذه أقسى المواد الصلبة من رخام وصوان وحديد وموزاييك للرسم والفرسكو لصور الجداريات وكلها تعتمد على أنها خامات أصيلة لا تبلى بسرعة بل تقاوم تقلبات الزمن عبر التاريخ . وكما أن الانسان فكر في الخلود ويوم القيامة كذلك فكر في حفظ أفكاره ومعابده وصوره وتماثيله الخاصة بالعبادة لآماد طويلة .

أسلوب البناء الفني وتطوره هذا أمر مسلم به ويتوقف على النزعة المرغوبة في التكوين الجمالي والأدبي والفلسفي أو الديني الذي ينزع إليه ذلك التشكيل الفني .

أسلوب المعابد والتماثيل والصور الدينية كانت متطورة نسبة إلى الحضارة التي يمثلها ذلك الدين .

حيث نقول أن الفن الآشوري في جوهرة الديني يختلف بناء تكوينه عن الفن الفرعوني وكذلك عن الفن الصيني أو الهندي حيث إذا نسبنا المقارنة نسبنا كذلك الزمن المقارب لهذه الحضارات . لوجدنا أن الاختلاف ناتج عن روح العبادة والدين والحياة الاجتماعية والفلسفة السياسية القائمة . والفلسفة الجمالية السائدة أو المعبرة أو التي بواسطة الفن التشكيلي .

وأما في الفن الفرعوني والآشوري وخاصة في رسم الصور الجدارية فإننا نجد الأشخاص والحيوانات ذات بناء جانبي profile وهذه الظاهرة موجودة في كلا الحضارتين .

إن سبب رسم الصور الحيوانية والانسانية من الجهة الجانبية للأجسام وبشكل زخرفي جميل موزع تعطي فكرة عدم تطور البناء الفني المعقد وهو أن الانسان كلما تقدم حضارياً كانت فنونه أكثر تعقيداً حيث يشرع الانسان في البحث عن بناء الضوء والحركة من جميع الجهات والنسب لأعضاء الجسم والحيوان وتطوير الألوان ومدلولها وليس أدل على ذلك مما نلاحظه في تراكيب فنون الأطفال فأنهم يعمدون أولاً على رسم الكتل الحياتية بأشكال شبه طبيعية . ثم إذا تقدم سن الطفل فيعمد على بناء الصور الجانبية للأشخاص . وتنظيم لوحاته أقرب ما تكون قريبة للناحية الوصفية التنظيمية الأقرب إلى الهندسة الساذجة العفوية .

ولكن في فنون الاغريق تبدلت فيها الحالة حيث تبدل التكنيك ومواده الخام وأما المعابد الفرعونية كانت تعتمد على ضخامة الكتل الحاملة لسقف المعبد كالأعمدة الصوانية الضخمة وكذلك ضخامة التمثال المعبود في كثير من الأحيان .

وقد نحى الفن اليوناني إلى الرشاقة وحسن النسب في بناء المعابد والتماثيل المعبودة . حيث عمد الفن إلى نحت الآلهة المعبودة بأحجام لا تزيد عن حجم جسم الانسان كثيراً «أي الحجم الطبيعي تقريباً» ويوضع هذا المنحوت في مركز المعبد على مصطبة عالية لأهميته وتوجيه النظر إليه حين العبادة أما التماثيل الخارجية فقد نُحتت باحجام ضخمة جداً تتناسب وحجم الاهرامات . وكذلك الرليفات المنحوتة كانت لها صفات التوزيع الجانبي المتعدد الحركات وكذلك من الجهة الأمامية . ونشاهد ذلك على الأفاريز العالية للمعابد وعلى صور الفريسكو الحائطية على جدران المعابد والقصور الغنية بهذا الاتجاه .

ونعتمد هذا التطور الذوقي والذهني «الفكري» وقوة الصنعة المتطورة أمراً مهماً في هذه الحضارة التي أخذت منها الحضارة الرومانية الشيء الكثير وتطورت في الحضارات الرومانية أموراً مهمة .

منها توسيع المساحات المرسومة والرجوع إلى ضخامة المعابد والتماثيل وكذلك تعدد الآلهة وتوزيع عدد كبير من نسخ التماثيل على الحاضرات والمدن والقرى والمستعمرات مما أدى إلى تطور وازدهار هذه الفنون وقيام فنانون ذوي عقلية فلسفية وعلمية البناء في تكوين هذه التماثيل التي أضافت عناصر فنية كانت مفقودة سابقاً .

فمثلاً نجد الفنون البدائية تأخذ بتحديد الأشكال الجانبية والاعتماد على اللون البسيط دون معرفة النسب في تكوين بناء الجسم وتطورت إلى الأفضل . هذه الظاهرة نمت في الفن اليوناني فكانت النسب والاضاءة أفضل ولكن بقى المنظور الخطي في الصور واللوحات ضعيفاً أما الفن الروماني فتميز بتطوير صفات القيم الضوئية في النحت والألوان الحائطية وكذلك الحركات والنسب في جسم الانسان والمعاني الروحية التي تعبر عنه هذه الصفات البنائية .

ولم يقتصر التطور في النحت والتصوير والزخرفة والفرش للأرضيات في القصور والمعابد ورسمها بقطع الموزاييك بل إن هذه الصفات وأسلوب تكوينها كان مربوطاً بأسلوب البناء والعمارة ومتناسق معها بشكل واضح الرؤية كما نشاهد ذلك في معبد الأكروبولس في أثينا وتماثيل فدياس الحاملة لسقف جهة معينة من المعبد وكيف أن فتيات أثينا الجميلات استخدمن على هيئة أعمدة ثابتة لحمل السقف * .

إن الانسان كلما تقدم حضارياً تقدم أسلوب تفكيره البنائي في هذه الحضارة وكذلك تطور أسلوب بنائه

* من دراسات ومشاهدات المؤلف الفعلية .

الفني عماداً على الدوافع التي يحتضنها أو يحس بها أو يشعر بجماليتها فيحترمها ومن ثم يظهر تدفق هذه المعاني منعكسة في فنه الفاعل للبناء .

وكذلك نجد التطور ظاهر في العصور المسيحية والاسلامية الأولى وفي اوربا وفي الشرق الأوسط والأقصى .

ولكل من هاتين الحضارتين نوازع في البناء الفني يختلف عن الآخر .

ففي الفنون المسيحية إلى عصر النهضة ومن بعده أخذت مظاهر التكوين الفني تعتمد على العلمانية في تفسير الأعمال وكذلك تطور التقنية الوظيفية المتوخاة منه والنهج الفيزيائي في تكوين المرئيات والابتعاد عن التفسيرات الفلسفية العديدة وهكذا بدأ الفن الواقعي المربوط بمظاهر الحياة والطبيعة يظهر مفعوله على الأعمال كظهور علم المنظور الخطي واللوني ودخله الشديد في بناء الأعمال الفنية المسطحة . مما غير في القوانين الوصفية لعناصر الفن والالتزام بالظواهر الطبيعية كأساس للتكوين حيث نسب جسم الانسان وحركاته وكذلك الحيوان وعلاقته مع البعد المنظوري وكيفية تفسيره علمياً وتطبيقياً ونشأ فن التصوير على يد بوتشللي كمخطط وليوناردو كمطور لظواهر التصوير النحت والعمارة ومن بعدهما ميخائيل آنجلو ورافائللو وغيرهم من رجالات عصر النهضة في شتى مجالات الفنون المرئية التشكيلية . ثم أخذ الدفع إلى المهارة وحذف هذه الفنون يتقدم نظراً لحاجة الكنيسة إلى الاعلام الديني وظهور الاستكشافات الجغرافية التي أدت إلى رفاهية طبقة التجار الأغنياء حيث بدؤا بتشييد قصورهم وبيوتهم ولفهم الترف في تزيين الأقمشة والألبسة والأثاث الداخلية وتزيين الحدائق وتقليد شلالات الطبيعة وتحويل نماذجها في داخل قصورهم وحدائقهم . كل تلك العمليات أدت إلى تطور الفنون بأساليب جديدة وبناء صنعة الفن عالية . أما المواد التي استخدمت لهذه الأغراض فهي كثيرة وكثيرة جداً وكذلك اكتشفت مادة الزيت من قبل الهولنديين والإيطاليين . حيث مكنت الفنانين من ترك اللوحات الكبيرة من الفرسكو والاشتغال على لوحات زيتية أصغر مساحة .

أما الفنون الاسلامية فكان لها شأن آخر في التركيب البنائي إذ اعتمدت على مايلي :

١ ـ البناء المعماري وله الدراسات الواسعة في تكوينه وتطوره من حيث الهندسة والمواد وصناعتها معروف في الأندلس وشمال أفريقيا وفي سوريا والعراق .

٢ ـ الفنون النحتية كانت ضعيفة تقريباً إلى حد الاهمال وذلك لتأثر الفنان المسلم بالتعاليم الاسلامية والقرآن الكريم رغم أن وجهات النظر تختلف عند كثير من الفقهاء في هذا الباب .

٣ ـ التصوير والزخرفة والخط العربي أخذ منزعاً آخر .

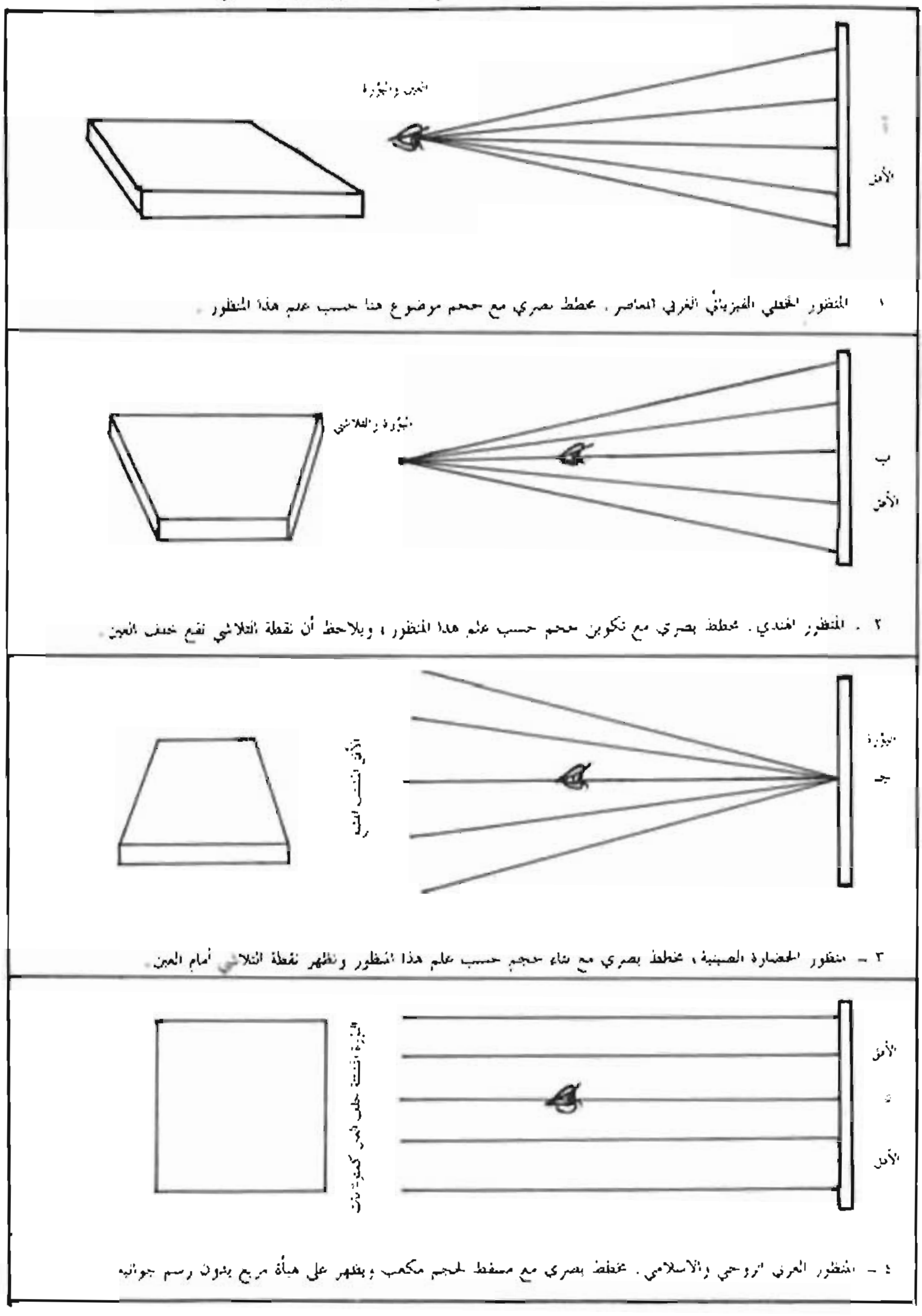
فالتصوير التشبيهي الحياتي (أي رسم الانسان والحيوان) تحول إلى رسم المنمنات في الكتب . كوسائل إيضاح للتآليف العلمية والأدبية وعمادها الخط البسيط المتحرك واللون وهذه الصفة يشترك فيها الفن الفارسي والهندي والصيني وأواسط آسيا كذلك* .

أما الزخرفة فكان لها شأن كبير روحي في الحضارة الاسلامية إذ هي التي تم تطور بنائها الهندسي التكويني

* المنمنات : ومفردها منمنمة وهي الصورة الصغيرة في صفحة أي مخطوط أو كتاب يقوم بكتابته بعض من الكتاب مع تزويقه خطياً وتصويرياً . وكلمة منمنمة لها مرادف باللغة الأنكليزية وهي : منمنمة : miniture

شكل (٤٣) مفهوم البناء المنظوري لمختلف الحضارات والأمم

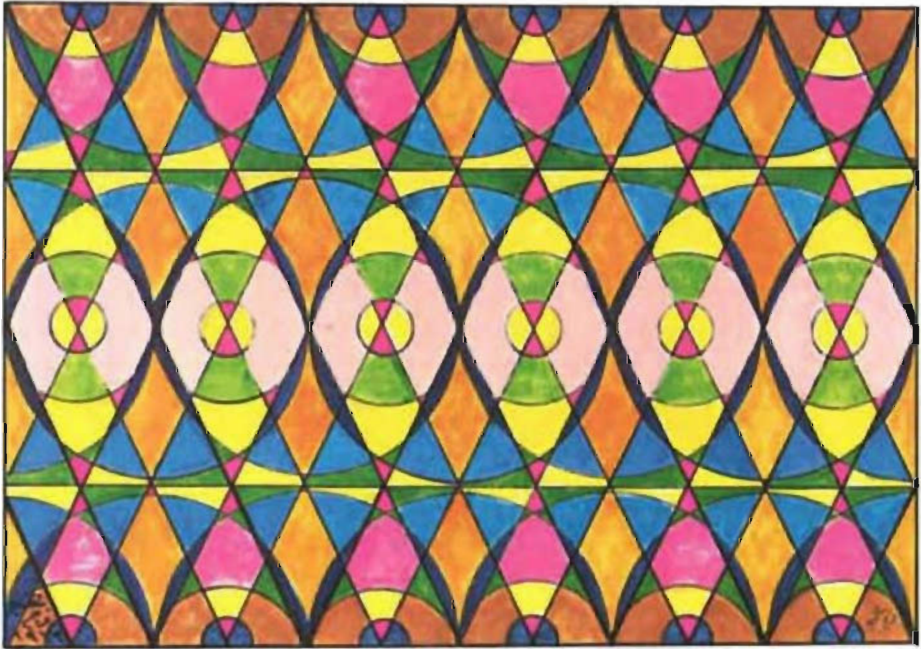
أ - المنظور الفيزيائي الغربي ، ب - المنظور الهندي ، جـ - المنظور الصيني ، د - المنظور العربي والاسلامي



شكل (٤٤)

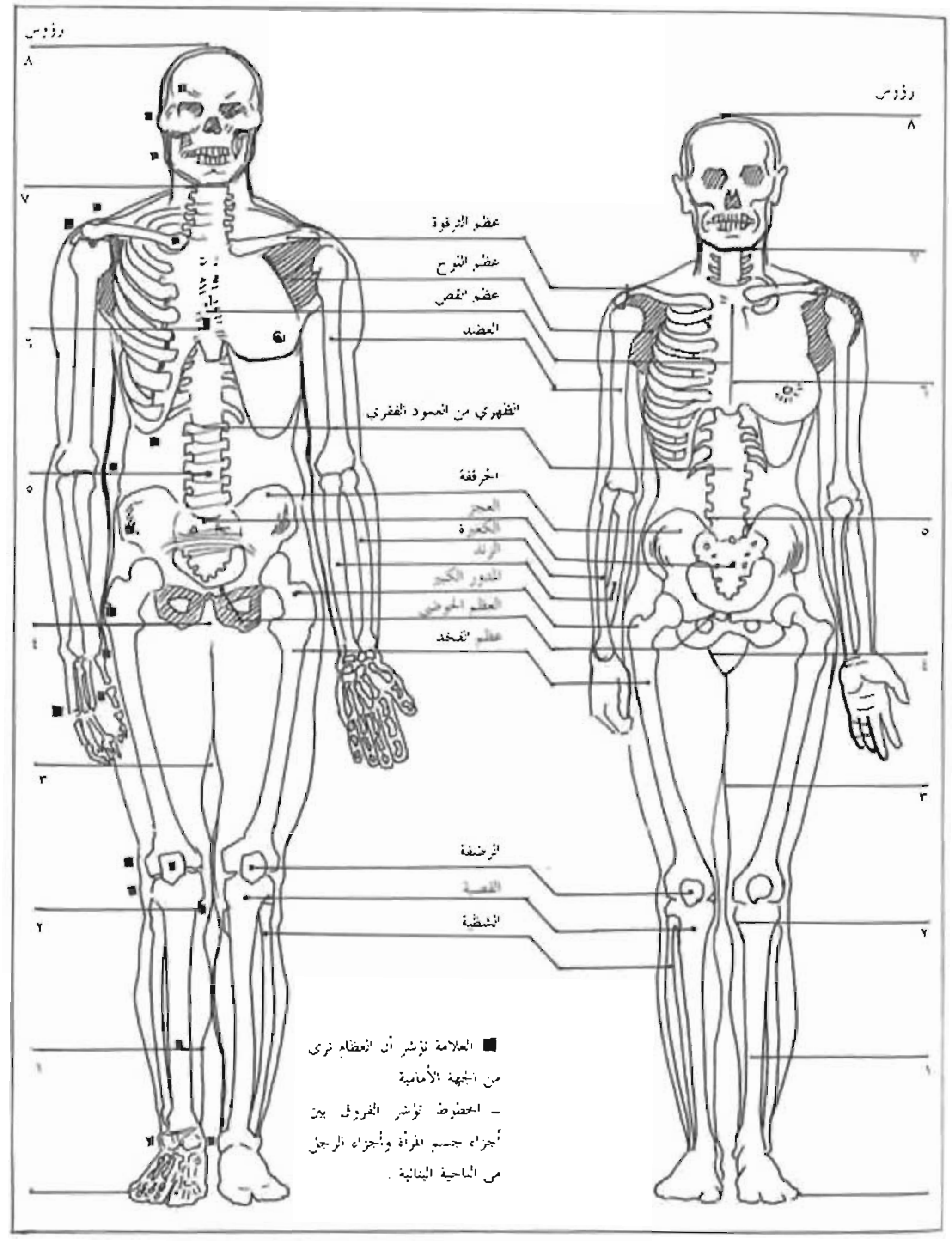
ن ١ – بناء تجريدي حديث للمدرسة الغربية المعاصرة يستند إلى حرية التقنية الفنية مع عامل اللعب والخيال دون مقومات أكاديمية .





ن ٢ – تجريد بأسلوب عربي اسلامي ذو مساقط في توزيع المساحات والألوان كما ورد في الشكل (٤٣ – ن ٤) حول اسلوب المنظور الروحي الاسلامي والشرقي .

شكل (٤٥) ايضاح لتركيب الهيكل العظمي كأساس صلب ومتحرك يستند عليه الجسم بنائياً . الفارق بين نسب جسم الرجل وفرقه عن نسب جسم المرأة استناداً إلى نسب تكوين العظام كهيكل



إلى آفاق بعيدة غاية في الجمال والتأمل ونحت اسلوباً تجريدياً أثر على التصوير الاوربي المعاصر إلى حد كبير . وتوزيع اللون من أهم مظاهر المدرسة وبنائها .

والخط العربي لا يحتاج إلى شرح في بنائه وكلنا يعيشه ويحس به وإذا ما أخذنا بشرحه فإنه سوف يستدرجنا إلى صحائف كثيرة ليست من شأن هذا الكتاب .

ولا ننسى ظاهرة التركيب البنائي في المنظور الظاهر في الفنون الاسلامية . فهو إمتداد معاكس لعلم المنظور الاوروبي المعتمد على التفاسير الفيزيائية لرؤية الأشكال مع الطبيعة .

ومن إيضاح الشكل (٤٣) يتبين لنا مفهوم التركيب البنائي للرؤيا عبر مختلف الحضارات وهي موضوعة بأسلوب العلم أو التجربة أو كليهما معاً كما هو حاصل في الفن الصيني . وهذا الجذر في الرؤيا هو الذي أعطى الطابع الواضح والمعين لأساليب البناء المميز لهذه الحضارات .*

أما اللون فله عالم آخر يتبع مفهوم المنظور فيزيائياً وتجريبياً . فالغرب أتبع أسلوب الدرجات اللونية وقوانينها الفيزيائية كما مر وشرحناه في باب الألوان وأما الشرق فكان استعماله للون إمّا رمزياً أو تجريدياً واضحاً أو مقارباً للطبيعة من خلال هاتين النظريتين .

والنور والظل ففي الغرب اتبع كقيمة متنوعة ولأغراض مختلفة حسب مفهوم المنظور البنائي أو المفهوم والأغراض الأدبية أو السياسية ولكن في الشرق كان الضوء شبه معدوم ويحل محله الخط كفاصل بين السالب والموجب والنور والظل .

وقضية الخط أزلية مع الانسان من يوم كان بدائي النزعة يخطط بأصبعه على شاطيء البحار والأنهار فعرف المقابلة مع ما يخطط وصور الحيوان والطبيعة والانسان دون أن يدرك أو يحسن معاملة الضوء بدرجات متفاوتة حسب المفهوم العلمي والتقني المتأخر .

وكان عصر النهضة واستمراره في العطاء ، ثم القرن الثامن عشر وكيف تطورت المفاهيم البنائية الواسعة من ناحية التكوين إن كانت عمارة أو هندسة آثاث أو تصوير ونحت وخزف ومن ثم ظهرت علائم الجمال في الأقمشة وألوانها المنقوشة بشكل ألوان وزخارف حديثة .

والعوامل الاوربية كانت صارمة إلى القرن الثامن عشر حيث كان الانسان يسعى إلى تحقيق أمرين في الفن وهما :

- هل يتبع نزواته فيما يرغب (الذاتية) .
- أو هل يتبع عقله فيما يفهم (الموضوعية) .

وأعتقد بأنه كان يتبع الاثنين فالأمي كان وراء نزواته ولكن حينما يشاهد أعمال الفاهم المثقف كان يقبل بها مسلماً أمره لله وهكذا أصبح العقل الحضاري للفن القائد الطاغية دون منازع في عالم الفن وتظهر سطوة هذه الحركة في الأعمال الكنسية من معابد وصور وتماثيل تصل إلى حد العبادة دون المناقشة ، هذه الرؤية كانت في بداية عصور ما قبل التاريخ إلى أن وصل الفن متقدماً في الحضارات الحديثة حيث تغيرت المفاهيم وأصبحت الذاتية والموضوعية أمران أساسيان في سلم تطور الفنون .

* شكل ٤٣ ـ جمالية الفن العربي للدكتور عفيف بهنسي ص (٢٣٩) الأشكال والصور (ن، ١، ٢، ٣، ٤) الناشر ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ـ الكويت ١٩٧٩ .

ولكن بعد القرن الثامن عشر ظهرت المدارس الحديثة وغيرت مفهوم المدارس الأكاديمية والرومانتيكية هي أم التحول في تقبل وتطوير كثير من مفاهيم الهيأة والشكل والنور والظل والخط واللون والحركة والنسب والعلاقات.. إلخ. ثم أتى الانطباعيون والتعبيريون ومدرسة فونتان بلو وظهر النبويون والتكعيبيون والتجريديون والعقلانيون وبظهور الفن الشعبي والبصري في ايطاليا وانتقاله إلى العالم الصناعي الحديث في أميركا وصل مرحلة أصبح معه الفن التجريدي الموسيقى الألوان صنوان لانهاية لهما.

وهكذا حصل تطور في بناء المفاهيم حتى رجوع المدرسة الباريسية إلى الواقع الهندسي الحديث من ١٩٦٠ـ١٩٧٠ وهكذا صاعداً في سلم الحضارة.

وجب القول عنا نحن العرب ماذا يجب أن نفعل كبناء جديد في رؤية جديدة وتطور جديد.

وهل نتبع الأساليب العقلانية العلمية الأوربية أم نتركها ونرجع إلى تراثنا ننبشه ونأخذ ما يفيد ونطوره ونترك ما لا يفيد؟

هذه النزعات المتشابكة هي الحركة الديناميكية الفاعلة الآن في البلاد العربية وهي تتصارع دون هوادة ولكن لمن الغلبة؟

بعلمي أن البحث في التراث العربي والعقلية العربية والرؤية العربية وتطورها من الروحانية إلى العلمانية العربية ليست بالأمر المرفوض بل هي أساس لكفاحنا من أجل تأسيس فن متطور معاصر يفهمه العالم المتحضر ويتكلم بلغتنا راجياً أن نعتبر لغتنا الفنية «لغة عالمية» نابعة من محلية عالمنا العربي وهي قادرة على الكلام والمخاطبة مع جميع لغات العالم مختزلة الطرق أمامها حتى نقدر أن نجعل هذا الفن الفاعل المقدام في سلم التطور العالمي دون الانكفاء على ما عرفناه سابقاً من تراث حيث نعجز عن تطويره.

فالعلمانية هنا عامل مساعد على التطوير في الذهن والفكر والرؤية والإيداء والتقنية البنائية دون أن نفقد اصالتنا وطابعنا المحلي والعربي من خلال إنسانيتنا والنظرة الشاملة إلى عالمنا المتطور الذي نحن في ركاب عجلة الزمن المتقدم إلى الأمام*.

٢ ــ النسبة الذهبية

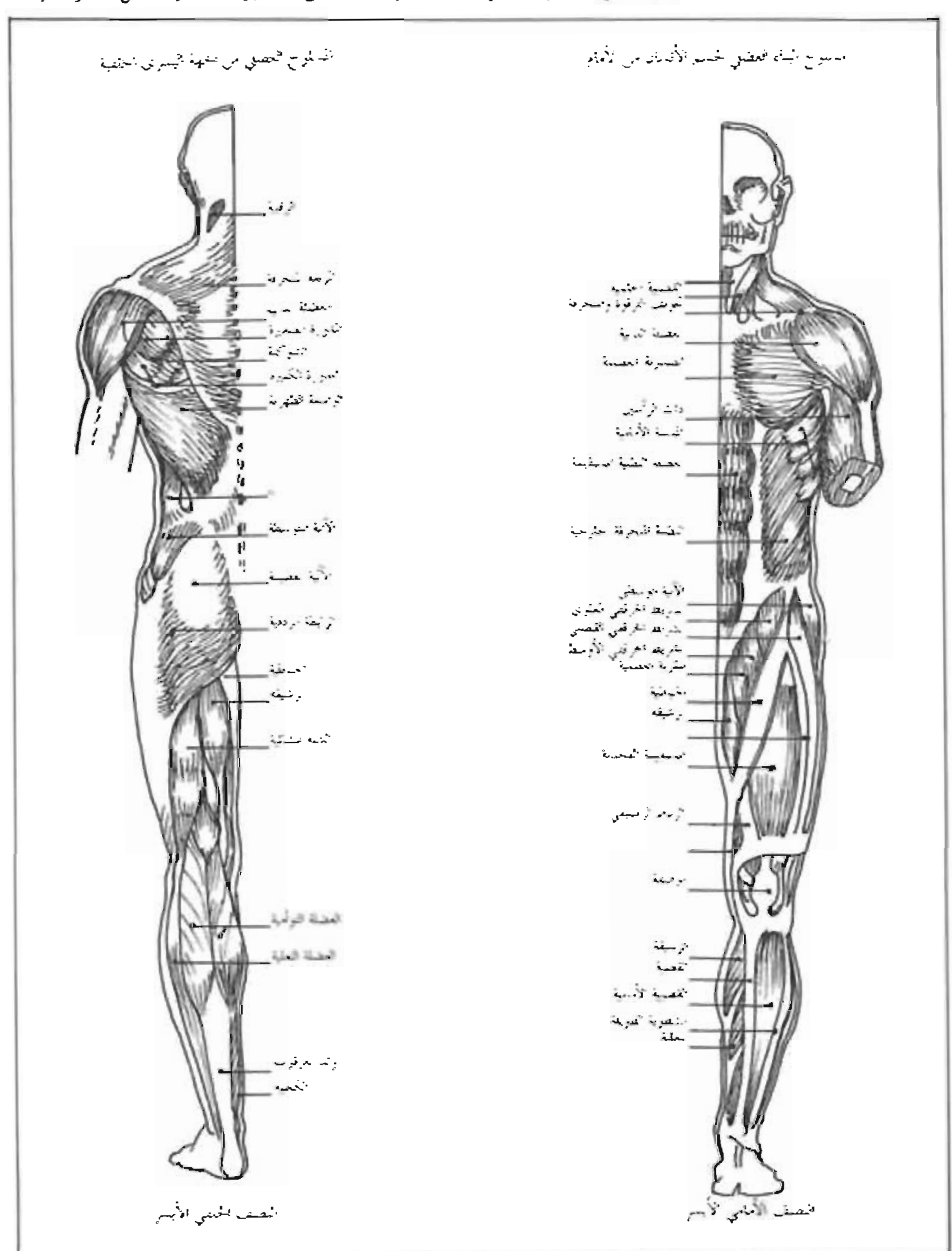
تكوين نسب وأعضاء جسم الانسان معروفة لدينا سبق شرحناها في باب سابق وهو الفراغ والنسبة الذهبية والمودولور لكوربوزييه (أي نسب جسم الانسان إلى الفراغ المحيط به).

ونحن نشرح حركة جسم الانسان على إختلاف بنائها وكيف يقوم بواجباته ضمن الفراغ المحيط به وسهولة تنفيذ أغراضه الحياتية وسوف نبين هنا البناء النسبي بين جسم الانسان ونسب الفراغ التي يحصرها الانسان حضارياً ضمن المساحات والأبعاد التي يشترك فيها.

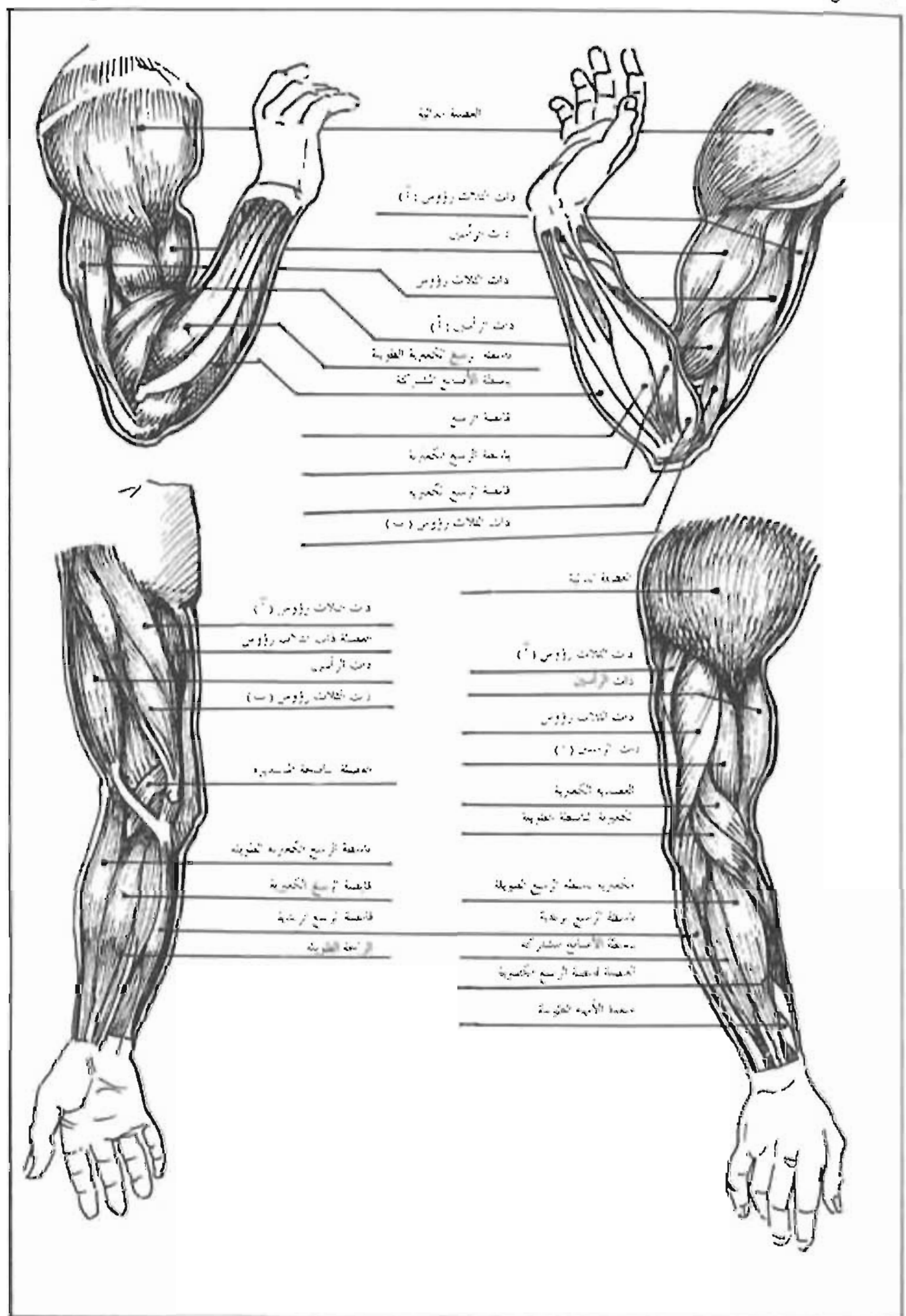
إن هذه النسب والحركة والبناء تلعب دوراً مصغراً أو بالحجم الطبيعي في الرسم الزيتي والتلوين أو بالنسبة للنحت والعمارة وأهمية هذه العلاقات ووضع نسب وقواعد عالمية معروفة تقريبياً ضمن الحضارات المختلفة كما بينا سابقاً.

* (١) يؤخذ خمسة أعمال من الفنانين العراقيين التالية أسماؤهم نماذج واضحة في أسلوب البناء الفني المميز للأبعاد ١ ــ فائق حسن ٢ ــ اسماعيل الشيخلي ٣ ــ فرج عبو ٤ ــ حافظ الدروبي ٥ . من أعمال النحات محمد غني

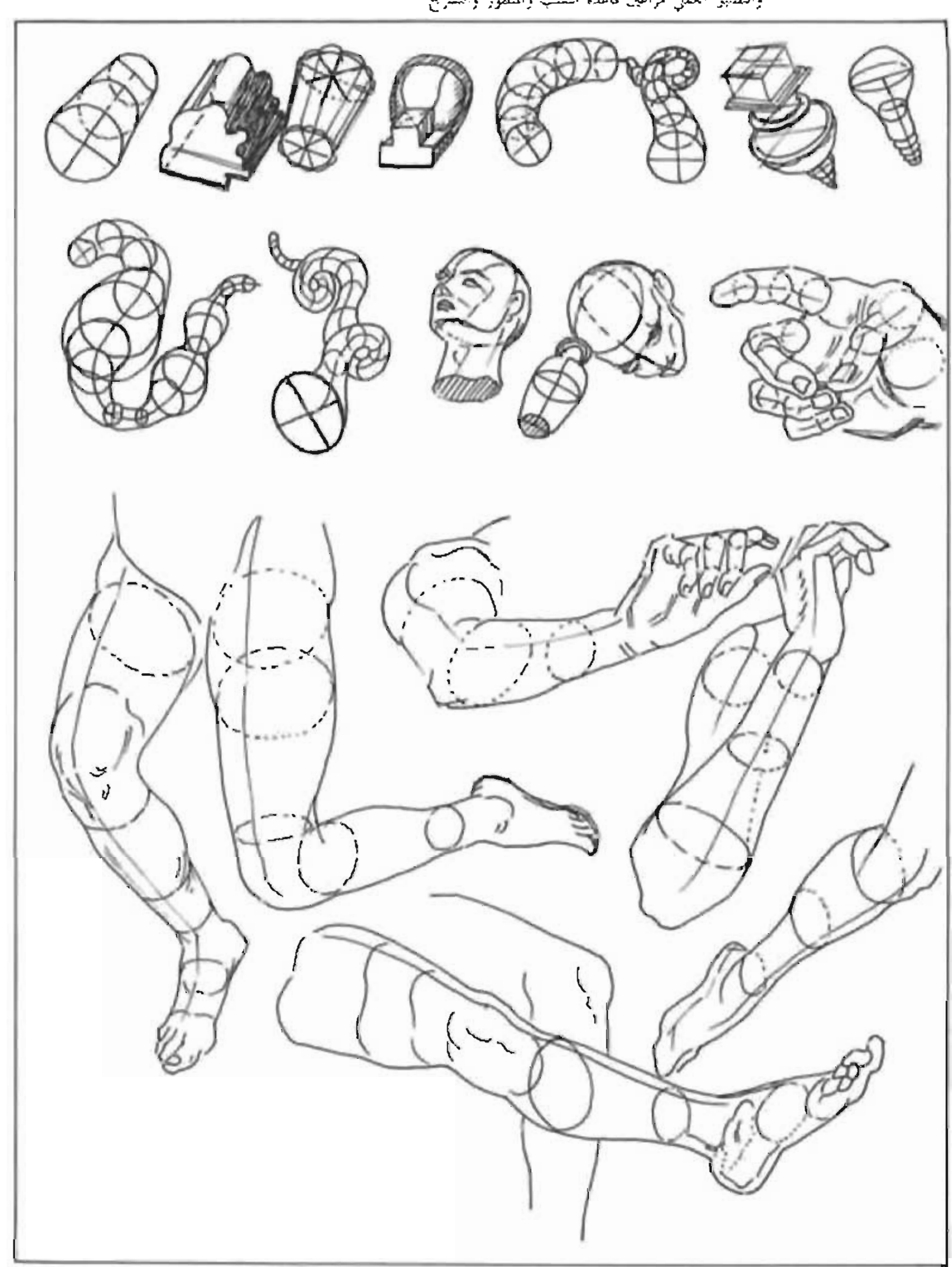
شكل (٤٦) الاكساء العضلي للهيكل العظمي كبناء لجسم الانسان على هيئة روابط متحركة تمثل عنصر الحركة



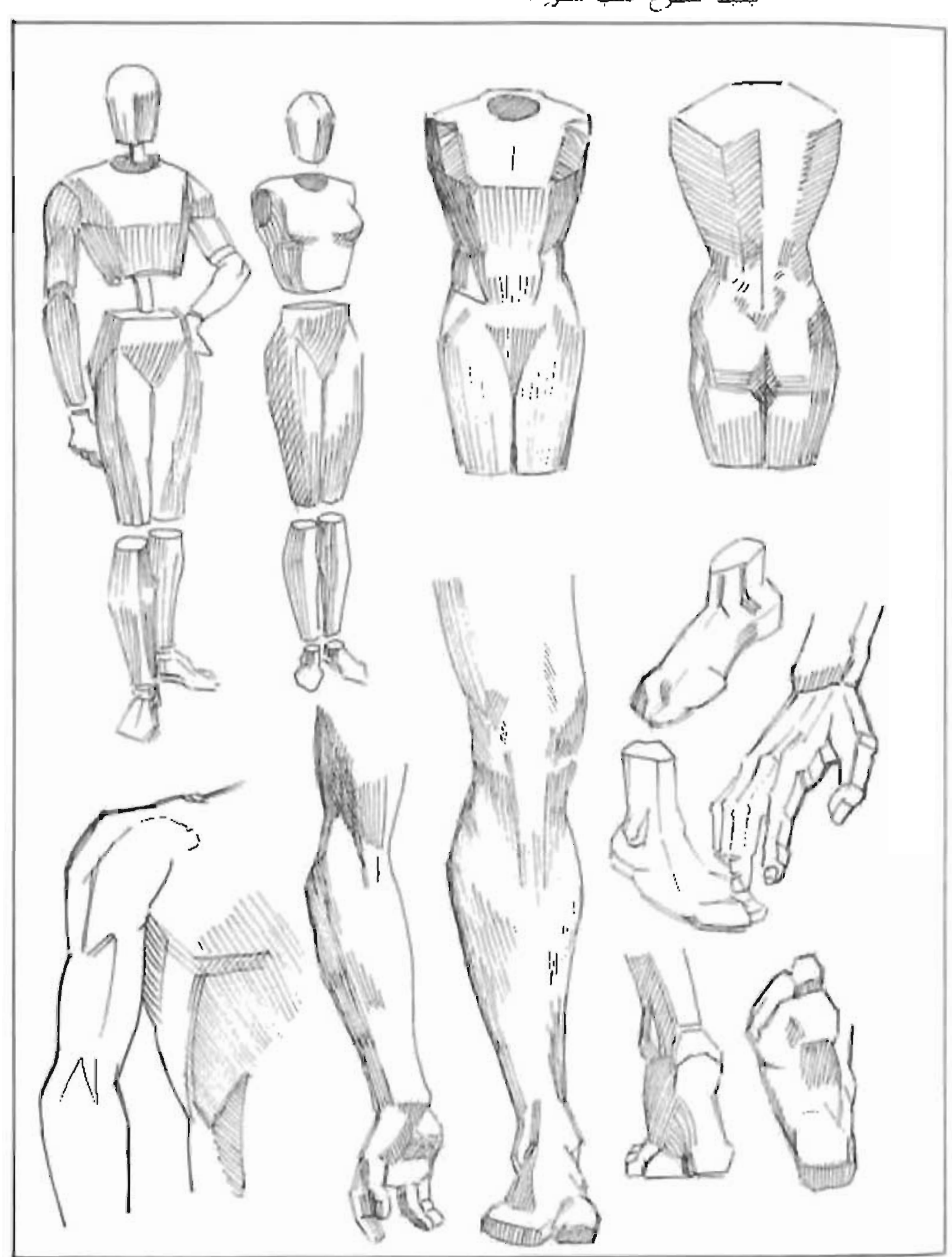
تتمة شكل (٤٦) الأطراف العليا والسفلى ، الجهة اليمنى تمثل الجهة الداخلية واليسرى تمثل الخارجية



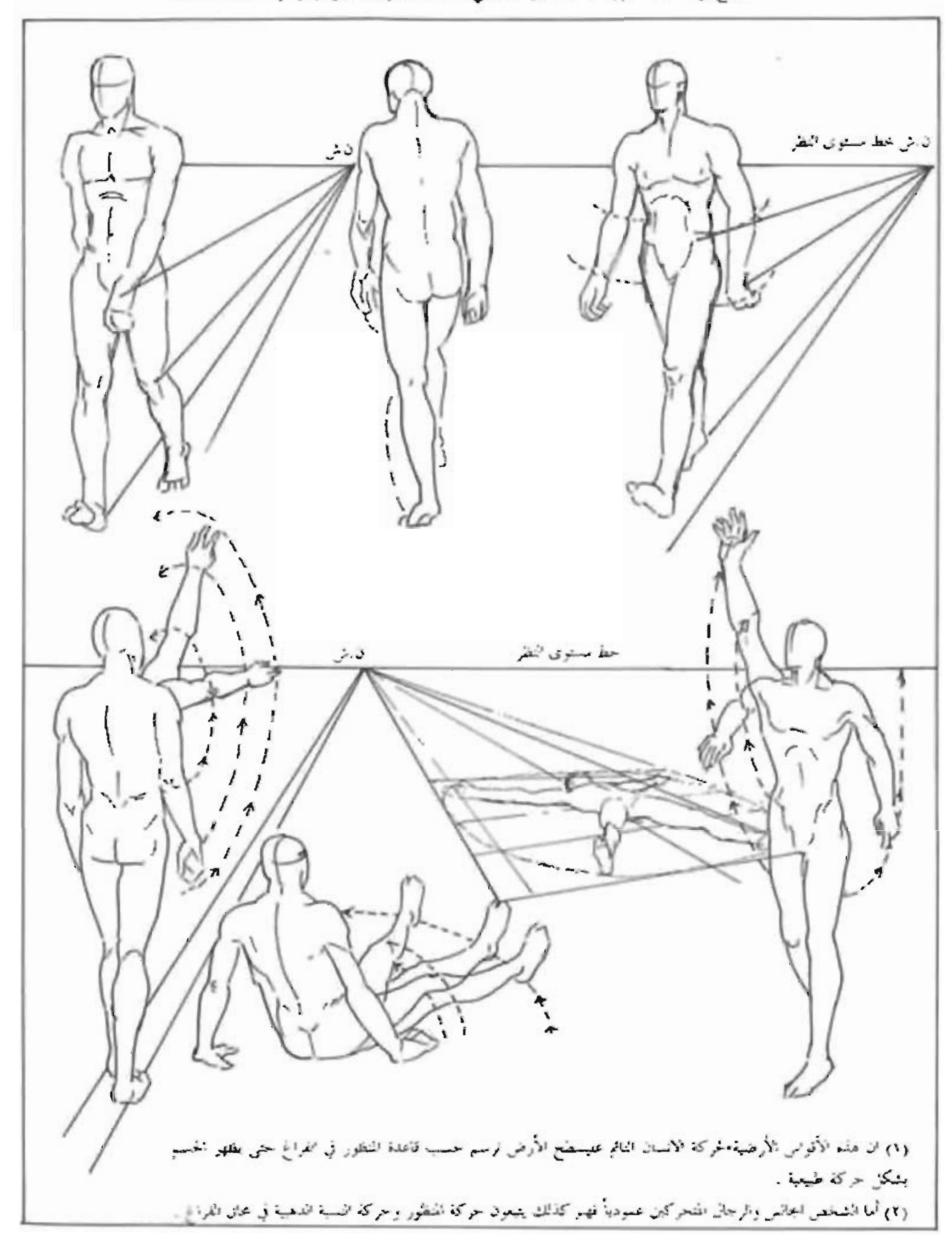
شكل (٤٧) الصلة الوثيقة بين بناء وحركة جسم الانسان والبناء الهندسي في حالة المنظور والحركة وكيفية ربط هذه العلاقات بشيء من الخيال والتطبيق العملي مراعين قاعدة النسب والمنظور والتشريح



شكل (٤٨) البناء البلاستيكي (التكعيبي) للاجسام مع القيم الضوئية الثلاثة وتقسيم نسب أعضاء الجسم للمرأة والرجل مع تبسيط السطوح حسب المنظور .



شكل (٤٩) حركة وبناء أجسام الأشخاص في الفراغ مع حركة الأطراف والتقديرات المستندة إلى قواعد المنظور في أبعاد الفراغ والنسب تلتزم هنا بالمظهر الطبيعي المستند لنظريات ليوناردو في النسبة الذهبية.

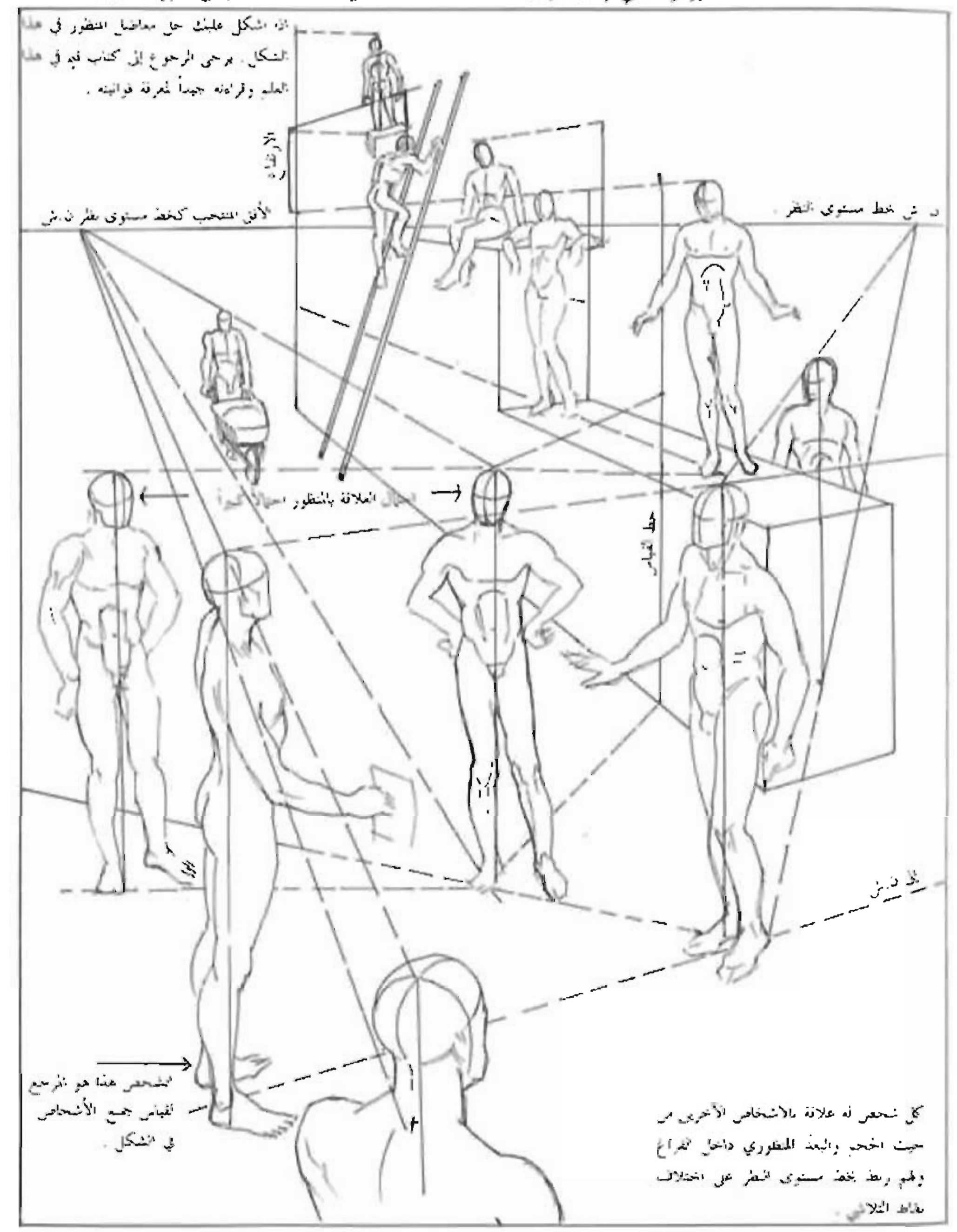


(١) ان هذه الأقواس الأرضية لحركة الانسان النائم على سطح الأرض ترسم حسب قاعدة المنظور في الفراغ حتى يظهر الجسم بشكل حركة طبيعية.

(٢) أما الشخص الجالس والرجال المتحركين عمودياً فهم كذلك يتبعون حركة المنظور وحركة النسبة الذهبية في عالم الفراغ.

شكل (٥٠)

ان الأشخاص في هذه اللوحة لا يرتبطون من حيث البناء الحجمي والمقاييس والحركة بالفراغ وهذا الفراغ قوامه المنظور وكل هذه الحركات والأبعاد والأحجام تتحرك في العمق الفراغي مستندة إلى قاعدة علم المنظور والتلاشي وكيفية ربطها بخط مستوى النظر كل ذلك له علاقة وثقى بالرؤية الطبيعية .



إن هذه النسب البنائية إذا ما أحسن إبداؤها تكون مضموناً جمالياً يرتبط بين أبعاد الجسم وأبعاد النسبة الذهبية بحيث تقبلها بهما العين البشرية كرؤية واقعية منسجمة بين الانسان والفراغ وما يتعلق بهما من حركة وإبداء واجب حياتي من كل جهات الحياة الانسانية خلال إبداء عملها اليومي أو المعاشي خلال الأدامة المستمرة لهذه الحياة ضمن العيش داخلها وعلاقة هذه النسب مع المحيط الخارجي .

وسنبين العناصر المكونة لهذه النظرية :

آ ـ اعضاء جسم الانسان وكيفية بناء حركاتها ضمن الفراغ .

ب ـ الفراغ الموضوع والمحيط بجسم الانسان .

جـ ـ الأغراض الحياتية لهذه العلاقات .

د ـ الانسجام بين نسب هذه العناصر جمالياً ووظيفياً وحضارياً .

هـ ـ تكوين نسب السطوح المرسومة على إختلاف أنواعها .

آ - بناء أعضاء جسم الانسان

من البديهة أن بناء أعضاء جسم الانسان وخاصة التي لنا علاقة بها من الناحية الفنية هي التي تسمى بالتشريح السطحي والهيكلي . Surface Anatomy

فالهيكل هو العظام وروابطه ومفسر بالرسم كما ورد في الشكل (٤٥) يبين النسب التشريحية للهيكل العظمي والفوارق بالنسب بين طول جسم الأنثى والذكر مع أسماء العظام اللازمة لنا معرفتها علمياً .

إن هذا التركيب البنائي الذي خلق لجسم الانسان هو الأساس البنائي الذي أعطى للعضلات وهي الكساء الخارجي الصفات الموروثة للانسان ومن طبيعة تكوين هذه العضلات كما تظهر في الشكل (٤٦) على هيأة مسلوخ لنصف جسم الانسان من الأمام والخلف مع أسماء العضلات الرئيسية التي تقوم بواجبات الحركة لهذا الجسم وكذلك اليدين لها نفس البناء العلمي لما ذكرنا .

إن مجموعة العظام والعضلات مع الجمجمة وما بداخلها من أعضاء وحواس هي التي تمثل الانسان المتكامل الذي يقوم بواجب الحركة المدفوعة بأوامر من الدماغ (مركز الجهاز العصبي) ومجال الحركة لهذا الجسم هو الفراغ المنطقي الذي يتحرك ضمنه بحيث لا تؤدي هذه الحركة الى تدميره أو إصابته بتلف . والانسان غريزياً يعرف هذا وكل ما أوجده من مخترعات وسفن فضائية وطائرات لحفظ هذا الجسم ضمن مجال هذه المخترعات حتى يقدر على الحركة الطبيعية أو الذهاب والاياب وتخطيط المدن ومجالاتها ومساحات حدائقها وشوارعها قائم على ذلك التحريك المحسوب والمتقن لجسم الانسان . وفي الفن حينما نرسم هذا الجسم نتبع نفس المنطق المشار اليه بحيث نجعل هذه الحركة هدفنا نستخدمها لأغراض إنشائية وبنائية بصورة مرئية لتقوم بواجب وظيفي وفني وموضوعي* .

ب - الفراغ الموضوع والمحيط بجسم الانسان

إن أسلوب وضع الفراغ التصويري له من الأهمية كمساحة سالبة ما يتوقف عليه نجاح العملية التصويرية

* الشكل ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، Plat No. 45,46,. Taken From Figure drawing by Andrew Loomis Pub. by Chapman and Hall London cat No 4/4/03

وهذه المساحة من اللوحة كطول وعرض أهميتها تشبه تماماً مساحة الأرض التي يبنى عليها عمارة أو دار سواء بسواء-وما يبنى على الأرض يبنى على مساحة اللوحة . فوضع أجسام الانسان داخل اللوحة أي إذا تعددت الأشخاص . وحركاتها وتكوين بناء أغراض وجودها في المشهد المرسوم داخل اللوحة تكون هذه الأشخاص ربطاً بقواعد المنظور والدرجات الضوئية المترتبة عليها والنسب في البعد والقرب والجو المحيط وعلاقاتها بركائز عناصر الحجوم في الجو بكل إمكانياته المحيطة بحركة الرجال حيث يتكون المشهد من حركة ومنظور وضوء ولون يساعد على إخراج ذلك العمل . هذه العملية تسمى إغناء الفراغ بالعناصر الايجابية للمشهد الذي يحركه الانسان أو كيفية رسم الانسان ضمن الفراغ المحيط به بحيث يكون جمالياً ومنطقياً مربوطاً بخيال وأسلوب الفنان والموضوع المراد رسمه .

والفراغ في سطح اللوحة الخاضع للمنظور من جميع جوانبه البنائية هو الحيز الأساسي في التصرف في كيفية البناء كما في الشكل (٥٠) حيث تظهر هذه النظرية البنائية بشكل علمي واضح* .

جـ - الأغراض الحياتية لهذه العلاقات

سوف نأخذ الشكل (٤٩) لايضاح هذا الغرض .

إن إتقان رسم وتصوير جسم الانسان داخل اللوحة لأغراض الاخراج النهائي للرؤية الانشائية البنائية أمر مهم .

وقد بينا في هذا شكل تفصيل واندفاع الحركة الطبيعية من حيث المشي والميل والاتجاه وحركات الأيدي والأرجل واندفاع الرأس الى الأمام كل تلك تخضعه لحركات مدروسة علميا وفسيولوجيا حيث تظهر الأجسام ذات حركات طبيعية تقوم بأغراض تساعد على أظهار فكرة اللوحة المرسومة من الناحية الموضوعية . وهذه العملية تحتاج إلى معرفة ودراسة جيدة في رسم جسم الانسان الخاضع للقواعد التشريحية والتركيبية التي تساعدنا كثيراً على حسن التصرف لبنائنا المتطور والمتعلق في إخراج مضمون العمل الفني . وكلما ازدادت وضوح الرؤية في اللوحة المربوطة بالانسان والطبيعة أضفنا حياة جديدة ساخنة (ديناميكية) على حركة اللوحة بحيث تعطينا نضوجاً حياتياً يتدفق منها حيوية الأشخاص المرسومين داخل اللوحة . ومهما كان الموضوع فهو يعتمد في إخراجه على حيوية عناصره وخاصة إذا كانت حياتية مركبة ومبنية من عناصر الانسان والحيوان ثم في فراغات اللوحة ظهرت السماء والهواء والغيوم والمياه والصخور... إلخ كل تلك تساعد على إحياء الموضوع حياتياً . (انها الواقعية كمذهب في التصوير) .

ولا يحيا الموضوع ما لم نحسن بناء الأضواء والألوان توزيعاً منطقياً وعلمياً له المسحة الرئيسية وهي الذوق المحسوس الموسيقي ذو النزعة الجمالية المرهفة العالية** .

د - الانسجام بين هذه العناصر جمالياً وحضارياً

ليس أشق ما يتأتى في العمل الفني من ربط الوحدات لعناصر البناء التكويني وحصرها بقوانين تخضع لرغائب وشخصية وذوق الفنان ونحن هنا لسنا بصدد مدرسة معينة فكل مدرسة معاصرة جيدة إذا كان من

* نفس المصدر السابق : إقرأ الشروح التي على الشكل بكل إمعان .

** Lessons in pictorial composition, by Louis Wolchonok, p. 110 pub by Dover publications INC New York 1969 .

يزاولها له الاصالة وحسن الذوق الجمالي في إبداء وربط عناصرها بحيث تستحوذ على أذواق العارفين في أمور الفن وكذلك جمهور المشاهدين . ومن الناحية الحضارية لا نقول غير أن سر عملية الانسجام في الأيداء تعطي أسلوباً حضارياً مستنداً الى متانة البناء والبناء مستنداً إلى شخصية الفنان والفنان مستنداً إلى شخصيته وأسلوب تفكيره وحسه وحدسه الأصيل المنبعث من تقبله للتراث والمعاصرة ودراسة القديم ووضع العينات المختلفة من هذه المدارس أمام عينيه ليختار ما يتفق مع شخصيته من الناحية النظرية والتطبيقية . ومجموع الفنانين لأمة ما هي التي تلعب دوراً في دفع عجلة الحضارة الانسانية البناءة تجاه رغائب وعيش الانسان ونزعاته المعاصرة الاجتماعية والسياسية والذوقية والتربوية .

كل هذا يؤثر تأثيراً محسوساً على حسن تصرف الفنان تجاه حضارته التي يستخدمها بأسلوب تفكيره ورؤياه الحياتية ويضيف إليها كثيراً من المعاني المستجدة لخدمة الجيل الذي يعاصره والأجيال التي تأتي من بعده .

هذه التأثيرات ذات أهمية بالنسبة للفنان المعاصر ولا يسعنا أن نذكر هنا أن عملية الأخذ من الثقافات المعاصرة للأمم الأخرى ليس بالشيء المعيب ولكن يجب أن تترجم هذه الثقافات بلغة فهمنا للفنون هذه وبأسلوب عقلي للمخاطبة ويمكن مزجه بتراثنا المتطور الساخن ولكن بحيث لا نعدم شخصيتنا الحضارية المتطورة أو يؤثر على لغتنا الفنية .

هـ – تكوين نسب السطوح المرسومة على إختلاف أنواعها

إن موضوع المساحات والسطوح المقام عليها العمل الفني ليس بالأمر السهل فهذا الموضوع أزلي مع الحضارة حيث قامت ومرت عبر تجارب عديدة . ووجد أن خير تجربة في تكوين هذه السطوح هي نسب وأبعاد مرت بتجارب الأمم وخضعت حيث نعلم أن «النسبة الذهبية» طولاً وعرضاً أمر متفق عليه عند جميع الأمم حتى الآن وقد شرحنا في موضوع الفراغ كيفية تكوين النسبة الذهبية ومضاعفاتها في المقاييس من مربع ومستطيل ومثلث والنسبة الحديثة الخاضعة لنسبة «الموديولور» لكوربوزييه وكيف يمكن إخضاعها للفراغات الذهبية من حيث الحركة والأملاء الفراغي وإظهار التوازع الجمالية بين اللوحة كسطح جمالي سالب والأيداء الفني كعمل إيداني موجب وإخضاعها لهذه النسب ضمن الرؤية في الأعمال المحسوسة (الرسم . النحت . التصميم) أو ذات وظيفة ملموسة كالعمارة . والتصميمات الداخلية والنحوت الجدارية وغيرها .

هذا الإخضاع له أهمية كبيرة في الإخراج الفني وحتى في الفنون المسرحية والدرامية * .

المتواليات العددية في تكوين أبعاد السطوح التي يبنى عليها أو يرسم ويصور خلالها .

وسوف نعود مبينين هذه المتواليات الذهبية على الشكل التالي :

١ + ٢ = ٣	٨ + ١٣ = ٢١	٥٥ + ٨٩ = ١٤٤
٢ + ٣ = ٥	١٣ + ٢١ = ٣٤	٨٩ + ١٤٤ = ٢٣٣
٣ + ٥ = ٨	٢١ + ٣٤ = ٥٥	١٤٤ + ٢٣٣ = ٣٧٧
٥ + ٨ = ١٣	٣٤ + ٥٥ = ٨٩	٢٣٣ + ٣٧٧ = ٦١٠

* الرجوع إلى الباب الرابع – الفراغ – مبحث النسب

وهكذا تدرجاً وكلما كبر العدد قلت فوارق وإختلاف النسبة وأصبحت في جذرها مقاربة الى النسبة التالية :

١ : ١,٦١٨ إن هذا الرمز هو ومضاعفاته يلعب دورا أساسيا في تكوين المساحات كما شرحناها في باب الفراغ ومن هذه المربعات والمستطيلات تتكون مثلثات ودوائر وأبعاد طولية أو أفقية داخل اللوحة أو تقسيمات تربيعية أو مستطيلات ومضاعفات مصغرة في داخل المساحة الكبيرة وتستند على نفس النسب .

فمثلاً لو أخذنا المتتالية ٣٤ - ٥٥ وربعناها فتكون النتيجة كالآتي :

٣٤ × ٣٤ = ١١٥٦ وهذه النسبة مقاربة للنسبة الذهبية وهي = ١١٥٥

٥٥ × ٥٥ = ٣٠٢٥ وهذه النسبة مقاربة للنسبة الذهبية وهي = ٣٠٢٥

فتكون الحصيلة كالآتي أي نسبة ١١٥٦ ــ ٣٠٢٥

والنسبة الذهبية الأصيلة هي ١١٥٥ ــ ٣٠٢٦ .

تصبح عملية التربيع والجذر مقاربة للصح جداً .

إن معرفة هذه الأبعاد تعين لنا مساحة اللوحة ومن خلال مساحة اللوحة يترتب علينا تعيين مقاييس الأشخاص والأشخاص والصخور تبعاً نسبياً لهذه المساحة واشتقاق الأبعاد كمتواليات عددية وهندسية داخل اللوحة فماذا يحصل من هذا التركيب المعقد ؟ يحصل نوع من الايقاع بين السالب والموجب للفراغات وعناصر التكوين الايجابية حسب هذه القاعدة التي قد مرت بها جميع الحضارات المعروفة عبر التاريخ وهذه النسبة تسمى النسبة التقليدية أو الكلاسيكية .

ونعتبر التماثل المتحرك والمتشابه بالأبعاد الديناميكية النامية التي اعتبرها الاغريق منذ العقد الخامس . وسوف لا نتطرق إلى تعقيداتها بل سنرسمها توضيحاً لمضاعفاتها حسب ما ورد في النسبة الذهبية* .

شرح للشكل (١٥) النسبة الديناميكية والنسبة الذهبية (الكلاسيكية ـ والاكاديمية)

١ ـ إذا أخذنا النموذج (١) بأستخدام أقطار المربعات المتتالية ورسمنا حول المربع دائرة ودوائر بالتتابع فينشأ عندنا عدة نسب متتالية . إن جزء من قطر الدائرة خارج المربع يشكل نسبة الطول مع قاعدة المربع التي هي تمثل العرض . أي بمعنى :

آ - ب = ب - آ ب كما في النموذج (٥ ، ٦)

وإذا رسمنا مستطيلا ضلعه الاكبر = خط أمتداد القاعدة (ن ٥) . والضلع الاصغر = ضلع المربع ، فسينتج لدينا مربع ومستطيل (بناء مساحة) تكميلية يشبه المستطيل الاصلي . وتكون نسبة أضلاع الاشكال الناتجة بحدود النسبة التالية :

آ - ب = ب - ج

إذاً ، ج = آ ب . وأن الرسم التعبيري في المربع الدائم الدوران (ن ١) (أي المتحرك ديناميكياً) ينشأ من إعادة وتكرار رسم هذا الشكل (المربع والدائرة بالتتابع وأستمرار كبر

* أسس التصميم تأليف روبرت جيلام سكوت ترجمة الدكتور عبد الباقي محمد ابراهيم ص ٦٩ ـ الناشر (مؤسسة طباعة الألوان المتحدة) القاهرة ١٩٦٨

المساحة) . فإذا رسمنا القطر الرئيسي للمستطيل ذي النسبة الذهبية وأسقطنا من احدى زاويتيه خطاً عمودياً على القطر . فسوف ينتج قاعدة لخطوط منتظمة نقسم الشكل إلى تسلسل في تناسب صفر المساحات من مربعات ومستطيلات متوالية كما في النموذج (٢). وإذا رسمنا أقواساً متلاحقة (نفس النموذج) مستخدمين زاوية المربعات كنقطة أرتكاز ، وطول ضلع المربع المشترك من المستطيل كنصف قطر دائرة . تدور بواقع ربع دائرة في كل مربع . فسوف ترتبط ببعضها البعض وتشكل حركة قوسية حلزونية . أو ما يسمى بالحلزون خاضع الى نسب «اللوغاريتمات» بشكل ملحوظ وإن تأثير تكرار نسبة الطرف والوسط نفسها قائم في النموذج (٦) وفي جميع إنقساماته الفرعية التي تمتد حتى تشمل الشكل بأكمله وذلك هو الاساس في إطلاق صفة (التوالد الديناميكي) على تكوينات هذا النموذج المستمرة*.

٢ ـ إستخراج النسبة الذهبية ومستطيلها من خلال الجذر الخامس القائم في دائرة (ن ٤) لنرسم مربع وعليه نصف دائرة . فإذا أكملنا المستطيل بحيث يكون طوله متساوياً مع قطر الدائرة وعرضه يساوي ضلع المربع فانه ينتج شكلا ديناميكياً وهذا الشكل مبني على مربع على جانبيه مستطيلان ذهبيان ويتميز الشكل الكلي للمربع والمستطيلين بخواص معينة . فإذا رسمنا قطر هذا الشكل وأقمنا عليه خطاً عمودياً من احدى زواياه فانه ينتج لدينا أساس لخطوط تنظيمية (شكل ٥٢) (ن ١) تقسمه تقسيماً (ديناميكياً) .

وإذا مددنا خطاً من إحدى زوايا المستطيل متعامداً على قطره حتى يتقابل مع ضلع المستطيل المواجه في نقطة ما . فأنه يصبح قطراً لمستطيل أصغر مماثل للخط الاصلي ويعادل تماماً نسبة ١/٥ من مساحة المستطيل . ويمكننا تكرار هذه العملية حتى نقسم المساحة إلى خمسة مستطيلات مماثلة ومتساوية . ونتبع نفس الطريقة في تقسيم كل منها إلى أن يتم تقسيم جميع المساحة . وما دام هذا النموذج مشتملا على كل من : ـ المربع والمستطيل الذهبي . فان العلاقات الوثيقة بين بعضها هي هدفنا .

إن المستطيل أو المربع كمجال لتنظيم لوحة الرسم أو أرض البناء تستند إلى نفس المعايير وكل التكوينات البنائية أو التصويرية قد تبدو لأول وهلة توازن متقابل منغم لمختلف عناصر اللوحة وهي تعتمد على مادة وقيمة اللون والخطوط البانية لعناصر الهيأة والاشكال وكذلك يحصل تنغيم منسجم عن هذا التوازن والتوازن هنا مختلف النغم في البناء الايجابي للاشكال والفجوات المضادة لها أي بين السالب والموجب والنغم الايقاعي هو نغم موسيقي النزعة في تكوينه يعتمد على فجوات مختلفة لا علاقة لها بالتناظر المتوازن بل توازنها هنا غير متناظر ولكن مجاميع هذه التشكيلات البنائية بين الممتلىء والفارغ مع العناصر الاخرى يمثل إيقاعاً موسيقياً يؤثر في عين الناظر للوحة فيحس بهذا الايقاع الجميل فيتأثر به . إن هذا الايقاع يجب ان تحتسب أبعاده وأطواله ومنظور بأسلوب أبعاد النسبة الذهبية التي تتجاوب مع أبعاد الاشكال والحجوم للاطار الخارجي للمساحة كمفردات تشكيلية متجمعة أو منفردة في أطوالها ومقاييسها ترديد نسبي وحدسي مع أبعاد اللوحة الأساسية وهكذا

* أسس التصميم تأليف روبرت جيلام سكوت ترجمة الدكتور عبد الباقي محمد ابراهيم ص ٧١ ـ الناشر (مؤسسة طباعة الألوان المتحدة) القاهرة ١٩٦٨

يتكون عنصر الجمال الأساسي المحرك نغمياً وموسيقياً للمقاييس التشكيلية التي تسر عين الناظر مهما إختلف زمانه وعصره ومكانه وأمته . وبذا نكون قد خلدنا أعمالنا الفنية للامم والاجيال الصاعدة والقابلة . إن هذا التوزيع المستند إلى هذه النسب وتفاوتها بالسطوح والاحجام والقياسات تخضع الى ما يسمى (بالنسب الهندسية) كثير من الفنانين الذين أخضعوا هذه النظرية لاعمالهم . هو تيتان الفينيسي وبوسان الفرنسي ، ومن المعاصرين (أندريه لوت) A. L. Lote وموندريان Monderian وكما قال لوكوربوزيه أن أي نسبة تخضع لنتاج حضارات الامم المختلفة وقد قبلت بها رغم تفاوت تلك الحضارات . مثل الاشورية والفرعونية واليونانية والرومانية والاسلامية والمسيحية وعصر النهضة والمعاصرة (كلها أستندت إلى نفس النسب) إذن لابد هنا أن يكون لها علاقة مع نسب أطوال جسم الانسان وحركاته وهذا ما أيده ليوناردو و زايسنك Zaising وقد تطرق هذا العالم إلى إيجاد نسب بنائية لابعاد جسم الانسان بدقة الرياضيات وحدد بها أبعاد جسم الانسان بتقاسيم هندسية ذات إيقاع موسيقي في النظر وذلك إبتداء من رسم الوجوه إلى الاطراف إلى كل نسب جسم الانسان كما صورناه في الشكل (٤٥) ، (٤٦) ، (٤٧) ، (٤٨) ، (٤٩) والشكلين الاخيرين بناء تشريحي هيكل ومسلوخ جسم الانسان وكيف صورناه هندسياً ومنظورياً ليؤدي واجبه الطبيعي في الرؤية .*

* تكنولوجيا التصوير للدكتور مهندس محمد حماد ص ١٤٩ ـ الناشر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ الطبعة الأولى ١٩٧٣

المبحث الخامس

النظرة الجماليّة والمواد الخام

١ ـ البنـاء التشـكيلي .
٢ ـ النظرة الجمالية للفن .
٣ ـ الخبـرة والتـذوق .
٤ ـ الاسلوب البنـائي للفـن .
٥ ـ الخصـائص التي تتحكم في بناء الفن .
٦ ـ فن التصوير (الرسـم) ومواد بنائه .
٧ ـ الحفر بالطرق الكيماوية على اسطح من الحجـر .
٨ ـ اشـكال ونماذج النحـت .
٩ ـ مواد العمارة الجمالية وخصائصها .
١٠ ـ الفنون الصغرى وموادها .

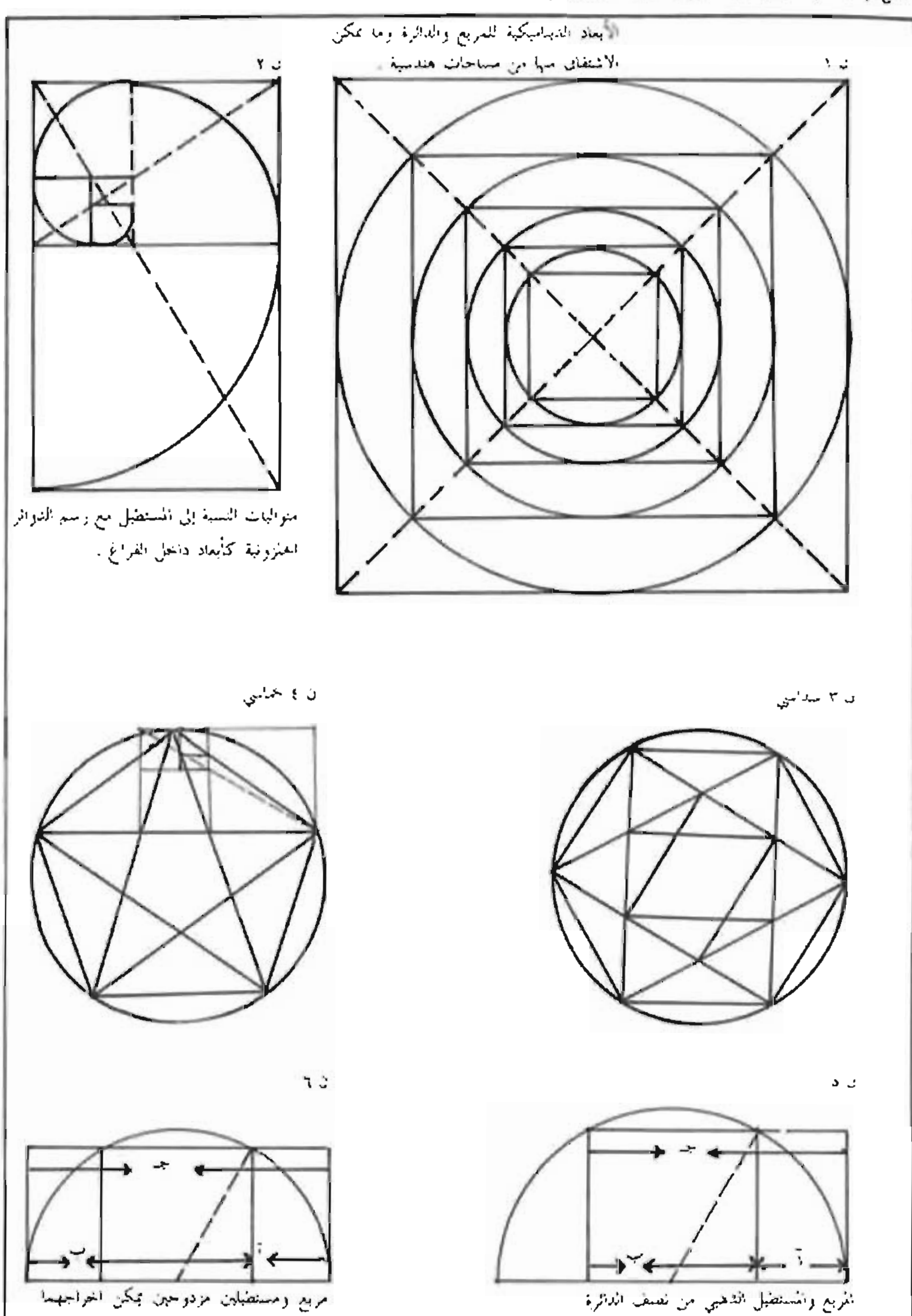
١ ـ البنـاء التشـكيلي

لكل عمل تشكيلي جمالية خاصة به وتتطور هذه الجمالية عبر العصور والحضارات وهذه النظرة مستمدة من تركيب المواد الخام البنائية فالعمارة نشأت من الكهف الصخري وتطورت إلى الكوخ الصغير ثم الدار ثم القصر ثم العمارات والمدن . ولكل من هذه العناصر المعمارية جمالية تختلف بعضها البعض عبر العصور والوظيفة والحاجة . والمناخ والمدن .. إلخ . إن أمر الفنون الجميلة يصحبها أمراً جوهرياً أساسياً : هو أسلوب التفكير في بنائها وثانياً عماد هذا التفكير المواد الخام المستخدمة لانتاج هذه الفنون وكل من الفكر الانساني وتطور أستخدام المواد أمر مرتبط مع بعضه يخدم سلم الحضارة الانسانية الى حد بعيد . فمثلا في الرسم والألوان . الانسان الأولي أكتشف المواد الشحمية الملونة وساعدت كثيرا على تطور عقلية الفنان البدائي من خلال إمكانية العطاء من خلال استعمال هذه المواد . ثم تطورت المواد عبر الحضارات الصاعدة بأكتشاف مواد أكثر قابلية للعطاء وأكثر قابلية للاستدامة والصلابة والبقاء والمحافظة على زهاء الالوان كما ظهرت معالمها في الجداريات الاشورية (الكساء الفخاري المزجج للوحات الجدارية) وكذلك في حضارة الفراعنة والاغريق والرومان وعصر النهضة والتيارات الحديثة .

إن تراكيب المواد المستخدمة في النحت منها البرونز وغيرها كلها عوامل أساسية في عطاء السخاء المادي الذي يستند اليه الفنان في بناء أعماله الفنية المستندة إلى تفكيره وحسه وفلسفته . فطبيعة تركيب المادة فيزيائياً أو كيميائياً لها التأثير المباشر على عطاء الفنان تقنياً إلى حد كبير .

وسوف لا نخوض في هذا المبحث كثيراً حيث نقوم بهذه العملية في الدراسات الفنية التطبيقية التي عمادها (عطاء المواد الخام وجماليتها الموضوعية حين الأبداء) .

شكل (٥١) كيفية ايجاد أبعاد النسبة الذهبية والديناميكية



شكل (٥٢) كيفية رسم أبعاد النسبة الذهبية عماداً على المربع والمستطيل والمثلث وأجزائها كمتواليات مستندة إلى نفس النسب وهي (١ - ١,٦١٨).

ن ١ النسبة الذهبية ذات الأقسام الخمسة المتوالية في المساحات والأجزاء.

أن المثلثات الحاصلة من جراء رسم الأقطار الواضحة بالخطوط الناعمة تمثل رسم مثلثات النسبة الذهبية كذلك واعتمادها نفس النسب المشروحة في ن ١ ويمكن مضاعفتها في بناء أي مساحة لغرض فني أو معماري أو نحتي.

١ ٢ ٣ ٤ ٥

ن ٢ وحدات البناء تستند أبعادها إلى مقاييس النسبة الذهبية المختلفة التركيب

٣/٥ من الطول.

١/٥ واحد فقط

١/٥ من جزء خماسي

اللوحة أو الأرض

٣ أبعاد عرضية أي ٣/٥ عرض

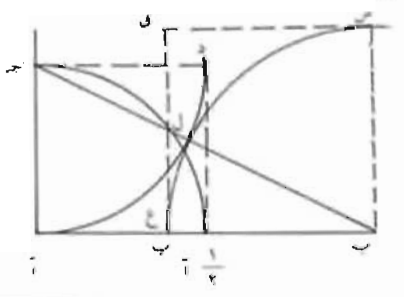
نسبة = ١ - ١,٦١٨

ن ٢ ـ نظرية (جان روديل Jean Rudel) التطبيقية في كيفية بناء مثلث خاضع للرقم الذهبي nomber d'or كما نراه في (ن ٢) ونستخرج من هذا النموذج رسم مربعين مختلفي المساحة ولكن بنفس مقاييس وأبعاد النسبة الذهبية.

١ ـ نثبت الخط (آ ب) ومن ثم ننصفه ومن (آ) نرسم قوساً يمر بالمنصف ثم نحصل عندنا نقطة (جـ) ونقيم عموداً من (آ إلى جـ) ونرسم قوساً من (آ) إلى (د) وهو بمنصف قطر آجـ = ١/٢ آ ب. فيحصل عندنا مربعاً صغيراً زواياه (آ، جـ، د، ١/٢ آ ب) وعند رسم المثلث نرسم قطراً من (جـ إلى ب) فيحصل عندنا المثلث الذهبي = (ب، جـ، آ). وحين رسم المربع الكبير نركز في (ب) ونرسم قوساً مار بالحرف (ل) أي يتماس مع القوس (آ د) حيث يلتقي بالخط (آ ب) في نقطة (ع) ونقيم عموداً من (ب) إلى (س) ومن (ع) إلى (ف) ونسحب الخط (س ف) فيتولد عندنا المربع (ب، ع، ف، س) ونسبته مستندة إلى القاعدة الذهبية بالنسبة للمربع الصغير وكذلك للمثلث. وهي بالفرضية النسبة الذهبية نرمز لها بـ (ف = (١ - √٥)/٢)

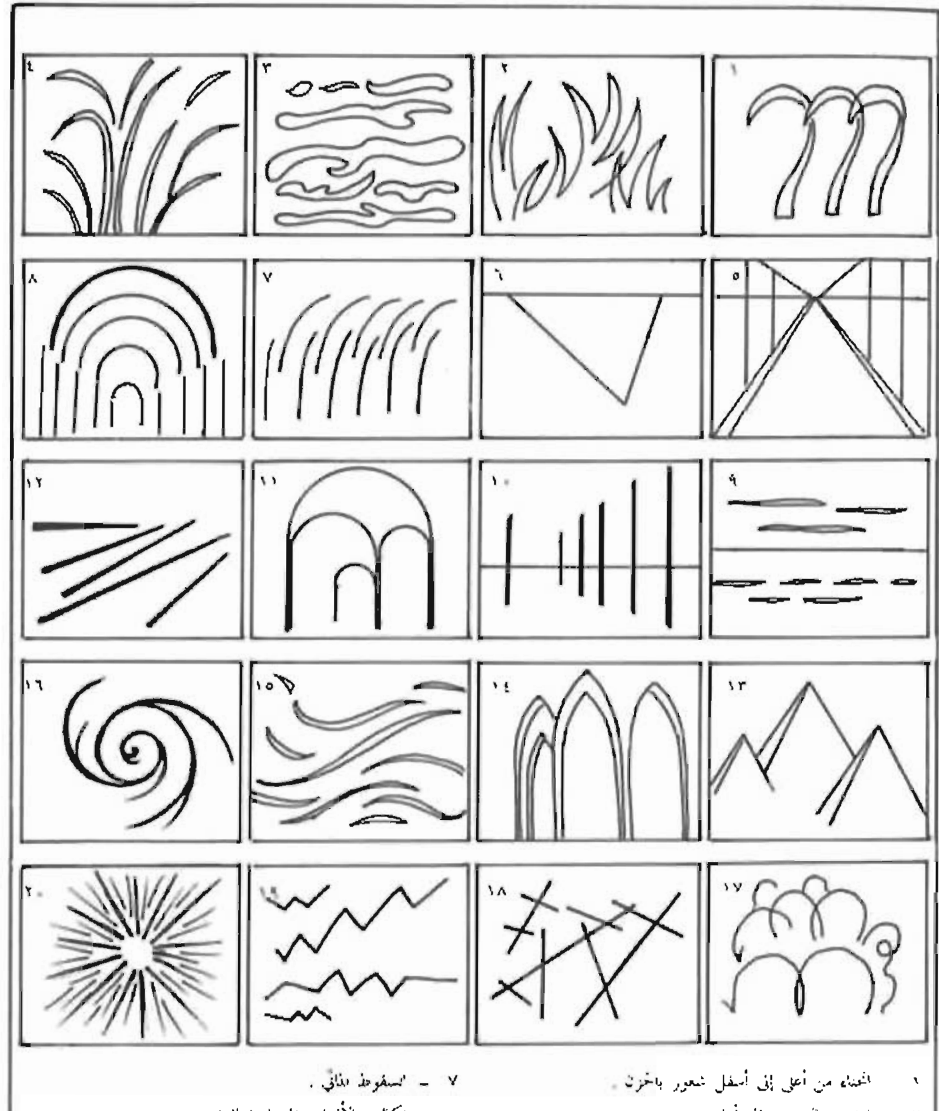
النسبة الذهبية = (١ - √٥)/٢ وتساوي ١,٦١٨ وهو المتوسط الهندسي

٢,٦١٨ - ١ = (أ + ب)/ب = ب/أ = (١ ، √٥)/٢



شكل (٥٣)

ان هذه الرموز هي رموز البناء الحركي الرئيسي لمدلول العمل الفني كاصطلاح فقط .
قواعد جذرية لحركة التشكيل البنائي للعناصر الرئيسية في اللوحة وتجدون مدلولاتها المختزلة وشرحها أسفل اللوحة حسب الأرقام



١ الانحناء من أعلى إلى أسفل شعور بالحزن .
٢ ـ الشعور الروحي إلى أعلى
٣ ـ السعادة والهدوء والراحة .
٤ ـ النمو الفكري والفوران .
٥ المسافة والبعد المنظوري .
٦ ـ الشعور بالانفتاح اللامحدود .
٧ ـ السقوط الذاتي .
٨ ـ تكاثف الأقواس المعمارية للبناء
٩ ـ الهدوء الأفقي والاستقرار .
١٠ ـ البناء الشاقولي والعمودي .
١١ ـ الشعور بثقل البناء وصلابته .

وهذا العطاء يتوقف على ما يستخدمه الفنان من قوة وأبداع وخلق في شتى المضامين التي يمشي وراءها لانضاج أعماله وإخراجها إلى حيِّز الوجود .

فكلما كانت المواد جيدة كانت ذات عطاء جيد وإدامة جيدة ومن ثم جمالية جيدة . لان الجودة صفة من الصفات المعنوية للجمال . عدا كونها وسيلة لاخراج المظاهر الجمالية المؤدية إلى الرؤية والتمتع بها من قبل الآخرين .

وهكذا نجد هذه الحقيقة وهي كلما تطورت المواد الخام في استعمالاتها كلما أعطت جدةً في مظهرها وأضافت جمالية جديدة كما نشاهد ذلك في المواد الحديثة المعمارية من معادن وزجاج وآجر وسمنت ومرمر ... إلخ . هي دائما في مجال العطاء المستمر زيادة إلى خبرة المنفذين والمعماريين . وكذلك في النحت ومستلزماته . والرسم ومستلزماته . والتصميم الداخلي والصناعي والفخاريات الجداريات والتقليدية وصناعاتها .

ولا يسعنا هنا إلّا إن نذكر «فن الفوتغراف» وكيف أن أدواته وآلاته قد تطورت بشكل مذهل حيث أعطت نتائج غاية في الجمالية الايجابية واللونية وتطورت في عالم السينما إلى حد كبير وكذلك في عالم التلفزيون وما تضعه أمام أعيننا يومياً من جماليات شتى ممتعة نتيجة للتطور الفني المستند إلى المواد الخام التي تستعمل في هذه الاغراض .

وهكذا كلما أحسسنا في تركيب المساحات والاشكال التي في داخلها وأحكمنا الصلات النغمية بين الاحجام ومقاييسها وبين الفراغات ومقاييسها كان الترديد النغمي الموحد والعزف لهذا النغم ذو وقع أعمق وأشد . ولا يسعنا إلّا أن نقرر أنواعاً من البناء لها مكانة في تكوين الاعمال الفنية وأسلوب التوزيعات المتنوعة في ضمن المساحات التي هي مجال حقلنا البنائي وهذا الاسلوب من البناء التشكيلي نعتمد عليه كما ورد في أغلب المدارس الفنية منذ القديم حتى الوقت المعاصر بما فيها المدارس الكلاسيكية والاكاديمية والمعاصرة الحرة .

وسنبين ذلك التصنيف التكويني وجذوره في الشكل (٥٣) كعناصر وأسس لجذور الحركة التكوينية مع أهدافها ضمن اللوحة (كنموذج لباقي الفنون) * .

إن العملية الفنية عملية إغناء وإضافة لمتطلبات انفعالية وعاطفية للانسان وليست تقليداً فوتغرافيا مربوطاً ربطاً أعمى بمظاهر الطبيعة بأسلوب الآلة الساذج . بل العملية ذاتها عملية إغناء جمالي وابداع وهو سجل رئيسي لحياة وتاريخ وأعمال الانسان المتطورة**.

٢ ــ النظرة الجمالية للفن

إذا ما قررنا حقيقة رئيسية في الفن وهي أن النزعة الجمالية ليست رؤية خاصة قابعة في عقل المشاهد بل هي عملية ادراك لعملية التركيبات البنائية الدقيقة المتوفرة في ذلك العمل والشعور بالراحة اليها واستذواقها وإن إسلوب بناء الدقائق هي التي أدت الى نشوء الأسلوب عند الفنان ومن ثم في العمل الفني الذي يستند في هذه الحالة إلى ما ذكرنا من أسلوب البناء الذي يوحي للمشاهد بعملية جمالية نسبية .

* Art Structure by Henry N. Rasmusen. p.63 pub by McGraw Hill Book Co. inc 1950 New York

** يؤمن معهد البوهارس في ألمانيا وعلى رأسهم نوكرموبوس أن الفن عملية إغناء إنساني وأبتكار ذوقي وجمالي وهو بالتالي خدمة إنسانية لمتطلبات تطوره الفكري وحاجاته وذهنه . وهو في هذه الحالة لا يمكن الاغناء دون إستخدام مواد معينة لأنتاجه فهو بدونها لا يمكن أن ينتج كما نفعل بالشعر مثلا حيث الكلام هو موادنا في الأبداء .

فالجمال شيء نسبي وليس مطلقاً . أذ أن كل فنان له مستوى جمالي يستذوقه وللمشاهد كذلك . كما أن لكل عصر فنانين لهم صبغة جمالية معينة تتطور عبر العصور الصاعدة وكذلك الأمم لها ذوقها وفلسفتها الجمالية إن كانت شعبية أو عبر المدارس الأكاديمية أو كفلسفة عليا .

ولو رجعنا إلى الفن البدائي لوجدنا فيه نوع من الرتابة والسذاجة وهو دلالة على ما يفهمه ويستذوقه ذلك الانسان وهكذا نجد تطوراً عارماً في الفنون الاغريقية والفرعونية والاشورية لكل منها دلالته . فاليونان مجدوا الانسان في فنهم بينما الفراعنة مجدوا الآلهة ليس إلّا . أما الآشوريون فالآلهة كانوا رموزاً وكذلك أعمالهم الحربية كانت أساساً لفنهم ولكل شعب من هؤلاء له ذوقيته في تقبل النتاج الفني مستندة إلى عقائده ونظرته للحياة وروح الأفكار المشبع بها .

٣ ـ الخبـرة والتـذوق

إن الخبرة في إدراك النواحي الجمالية ومستلزماتها في الأعمال الفنية يطلق عليها التذوق (أو الذوق) مهما كان مستواه فلهذا المستوى أدراك جمالي وذوقي معين ربما يرق إلى الفلسفة أو يستوي مع النظرة السطحية لمظاهر الطبيعة أو فوائدها البدائية .

ونطلق على الذوق في حالات معينة هي فطرة التذوق عند فردٍ دون فرد آخر والاحساس بالعلاقات للعناصر البنائية الظاهرة والخفية في الأعمال الفنية وهذه الحاسة عند بعض الناس ربما تكون "فطرية" . وربما قادرة على الاحساس بالاسلوب وتكوينه ويجوز لنا هنا أن نعبر عن الانسان ذو الخبرة الذوقية . أنه ذلك الانسان ذو الذوق الرفيع أو الفلسفي العالي إذا ما اشتدت خبرته الذوقية ووجدنا لها قيمة ملموسة فيما يتذوق أثر فيها على غيره من الناس وربما تقبلوها ومن هذا الصنف هم صنف الفنانين المرموقين في سلم الحضارة المتطور .

ولا نستبعد الفنان المتذوق وكذلك المشاهد ذلك الانسان الذي يحمل حساسية خاصة معينة ومنها تذوقه للفنون ونقدر أن نطلق على هذه الحساسية حسب مقياس جهاز جيكَر (كاشف الانغام) مما يجعله يميز بين خصائص الاسلوب الذي يراه وذوقه الفلسفي أو ما يقوم به كفنان بحيث يشرحه أو يبينه لغيره من معاصريه .

٤ ـ الاسلوب البنائي للفن

ونعبر عن الاسلوب بأنه الصيغة أو الهيأة لانتاج فن معين في زمان معين ومن ضمنه (أسلوب الفنان) وأكثر ما نجد سهولة في أتباعه في الحضارات البدائية الساذجة حيث لها ركائز وقواعد في التقاليد التطبيقية الثقافية والاشكال الفنية ولها مساس بالانظمة الأجتماعية والاقتصادية والسياسية . والاسلوب ورد بشكل ظاهر في فنون الآشوريين وروما القديمة والفراعنة ولكل عصر يتميز بأسلوب الشعب الذي يعايشه وإلى يومنا هذا وخاصة الفن المعاصر إذ لا يتبادر لذهننا انه لا يحتوي على هذا العنصر بل بالعكس له مميزات واضحة تجعله يختلف (إذا ما دققنا) فنون القرن التاسع والثامن عشر وهكذا في سلم التطور .

ونجد أسلوب العصور السالفة تظهر لدينا بوضوح أكثر من العصر الذي نعايشه . وذلك لأنها أخذت مركزها وتبلورت بشكل سمات واضحة تميزه عنا . ولاننسى ما للظروف الاجتماعية والدينية والاقليمية والقومية من تأثير على هذه الاساليب كما هو ظاهر في الفنون الاسلامية والمسيحية . وحتى بين الشعوب الاسلامية تتميز كل منها بأسلوبية معينة قومية وتراثية وحضارية .

وهنا بيت القصيد ، قد يوجد في طبيعة تلك البلاد التي يقوم فيها فن معين ذو أسلوب معين من تأثيرات طبيعية جيولوجية تؤثر على أستخراج وأستخدام المواد المحلية وكيفية أستعمالاتها للاغراض البنائية وحتى صنعتها وكيفية إروائها فنياً لاظهار القيم الايجابية فيها ومنها الجمالية (التنفيذ النهائي) ولا ننسى ما للعادات الانسانية وكيفية العيش وأسلوب التطور الفكري من علاقة في تطور أستعمال المواد وتأثير هذا الاستعمال على ذوق الأنسان الذي يعيشه في بيئة محلية معينة .

ولكل بقعة من الأرض لها ذوق محلي بالنسبة للأفراد ومرتبط ذلك الاسلوب بالنسبة للدولة ككل والدولة مربوطة في زخم الثقافة العامة للأفراد والجماعات التي تمثلها وهذه مربوطة بالتراث والعادات والتقاليد والحيوية التي تعيشها كل أمة مربوطة ذوقياً بالامة الاخرى وربما تأثرت أسلوبا وذوقاً بها بدرجات متفاوتة أو رئيسية أو قليلة وكما نلاحظ فنون الحضارات القديمة وكيفية أخذها من بعضها وتيسير تذوق حضارة ما في خضمّ حضارة أخرى ليس بالامر السهل بل مبدأ الاخذ والتطوير يحتاج إلى مدة زمانية ورجالات ينفذونه وشعب يستذوقه ويقبل به والعملية لا تتيسر بسهولة بل تحتاج ربما إلى عشرات أو مئات من السنين لتبلور هذه النزعات ونقلها من شعب إلى شعب ومن حضارة الى أخرى .

٥ ــ الخصائص التي تتحكم في بناء الفن

قد لا نستغرب إذ قلنا أن الفن والشعر ربما يعبران عن فكرة أو هدف متنوع المقاصد والمعاني . وكما للشعر بحور وأساليب وزن وبناء كذلك للفن التشكيلي .

ولكل فن من هذه الفنون له وسائله المؤدية والتي يتمكن من التعبير بواسطتها أو موادها والمواد هنا للشعر الكلام والبحور ولكن للتشكيل مواده الملموسة لليد والعين معاً .

لو أخذنا مثلاً فنون التصوير (الرسم) فهي تعتمد على السطوح المرسومة أو المنقوشة والمزخرفة أو النحوت والفخاريات ثم الجداريات الحائطية والأرضية والأقمشة الملونة وما إليها من فنون الفخاريات والفنون الصغرى (الصياغة ــ الأخشاب ــ المعادن وطرقها) كلها فنون ملموسة ومحسوسة .

ولكن الرسم (أو التصوير) هو أكثر هذه الفنون نضارة وحيوية ويتمتع بحرية أيداء الأفكار والرؤية ذات السمات الواضحة الاسلوب والايداء وملمسها يرى بالعين وليس باليد .

فمواد الرسم من زيت وقماش وأدوات وألوان مائية وفرسكو وكازايين . أو أي مواد فطرية جديدة أو حديثة مصنعة أو خام كل تلك هي أدوات تستخدم لانتاج العملية الفنية في الرسم المسطح على اللوحة .

وهذه الأسماء هي التي تخلق لنا الفنون المعنية هنا ولكل مادة لها مشاكلها أي قابلية عطائها الصناعي الذي يكون في متناول يد الفنان معتمداً على مدى خبرته في أستعمالاتها . وكل مادة تستخدم هنا كانت مادة معمارية أو نحتية أو فخارية تحتاج إلى خبرة يقوم بتطبيقها الفنان لاخراج أفضل المعاني النسبية المؤدية إلى الوظائف التي نرومها لاستخدامها في العملية الفنية . وسنشرح خصائص هذه المواد وتأثيرها في الخلق والابداع الجمالي .

٦ - فن التصوير (الرسم) ومواد بنائه*

مواد هذا الحقل من الفنون كثيرة ومتشعبة وتحتاج إلى دراية واسعة في استعمالاتها وما لهذا الاستعمال من تأثير جمالي في مختلف المستويات عند مختلف الحضارات والفنانين .

والسبب الرئيسي لهذا الاختلاف هي خصائص العطاء لهذه المواد فبعض المواد تعطي ضوءً جيداً مثل الالوان المائية بشفافيتها ولكن بعض الالوان تعطي ضوءً ولوناً مقفلاً مثل الالوان الزيتية . وبعض الالوان تعطي لوناً وضوءً متوسط القبول ولكن يمكن لنا أن نفرشها بمساحات واسعة كالألوان الفرسكو والتمبرا (الجداريات) .

وربما لبعض الالوان تعطي حساسية عالية في الاشباع الضوئي واللوني مثل مادة الموزاييك ولذا تستخدم في أغلب الاحيان في تزيين الجدران والقباب والمنائر والارضيات بشكل واسع .

وهكذا مواد الباستيل وخصائصه الطباشيرية المعروفة والكثافة للمادة في استعمالاتها لها مشاكلها وأسلوب تمييعها وكيفية وضعها على سطح من الورق وهكذا .

وهناك من فنون الحفر على الزنك والنحاس واستخدام (الحبر) للطباعة في إخراج هذه الأعمال والتي نطلق عليها الكْرافيك الناتج عن فن الرسم والتخطيط والتلوين وهو جزء رئيسي من اعمال فن التصوير . ويمكن لنا أن نوضح الوسائل والمواد المنتجة لهذا الفن .**

١ _ الحفر بالاحماض المختلفة على السطوح المعدنية كالزنك والنحاس .
٢ _ الحفر بدون حامض على الخشب وله أنواع خاصة تستعمل لهذا الغرض منها الحفر على اللينوليوم*** والزنك والشاشة الحريرية (سلكسكرين) silkscreen ****.

٧ - الحفر بالطرق الكيماوية على أسطح من الحجر*****

الفسيفساء والموزايك تزخرف الاسطح المعمارية أو اللوحات المنفصلة أو الجدران وهي عبارة عن أحجار صغيرة مربعة ذات ألوان مختلفة وعديدة ولا ننسى جمالية الفرسكو والتمبرا .

وربما نصنف أنواع فنون التصوير تبعاً للسطح والمواد المرسوم عليها وبها وهي :

---

* سبق أن بينا أن كلمة تصوير هي الكلمة الصحيحة العربي التي نطلق على فنون الرسم اليدوي ، وان ما ينطق به العامة من خطأ هو اطلاق كلمة التصوير يعني بها (الفوتوغراف) فانه خطأ شائع في غير محله وأفضل هنا أن نطلق كلمة فوتغراف للتصوير الآلي . وكلمة تصوير تطلق على التصوير الفكري واليدوي عوضاً عن كلمة (رسم) .

** فنون الكرافيك : كلمة انكليزية معناها التخطيط أو الرسم والتصوير والطباعة أو كل هذه العمليات مجتمعة شريطة أن تكون من عمل الانسان . وهنا اصطلاحاً فنياً يطلق على : ا ـ التخطيط والرسم اليدوي وكيفية طباعته من قبل الفنان وبمختلف الوسائل والطرق والأساليب. ب ـ تعطي معنى التخطيط بالقلم لأغراض بنائية أو تصويرية أو رسم غير ما ورد في (آ) .

*** اللينيوم : مادة لدنة ذات سطح (بلاستيكي) قابل للحفر . (المؤلف)

**** سلسكرين silkscreen هي طريقة يدوية للطباعة تابعة لفن الرسم وتتبع بضغط الألوان عبر شبكة من قماش ناعمة مشدودة إلى اطار يناسب الورقة أو القماش المطبوع عليه وهي طريقة شائعة ولها نتائج جميلة معروفة. (المؤلف)

***** الطبع على سطح من الحجر أو قطعة من سطح الزنك حيث تطلى بنوع من الحبر الدهني ثم نطبع الصورة . والصورة هنا ربما تكون من الورق على الغالب وتسمى (ليتوغراف) (المؤلف)

آ ـ الصور الحائطية المسماة (بالجداريات) واللوحات الزيتية أو اللوحات الورقية والصور المرسومة على القماش كما حدث ذلك بعد عصر النهضة حيث أكتشفت مادة الزيت وأخذ الرسم بها على لوحات كبيرة من القماش تثبت على الحامل ثم ترفع إلى الجدار الذي يخصها .

وما قبل عصر النهضة كان الفرسكو (الجص الطري الجداري الملون) شائعا لاكساء الجدران الكبيرة . وكذلك أستعملت بعض الطرق للرسم بالالوان المثبتة بحرارة معتدلة .

ب ـ النحت والفنون اللدنة (العجائن)

نعرف أهمية مزايا فن النحت ذو الأبعاد الثلاثة وكيفية صياغتها وهي مادة كتلوية قائمة في فراغ مناسب لغرض تزييني أو لنفس أغراض فن التصوير . والنحت يقوم بالتعبير عن الأفكار والعواطف والاحاسيس . ولكن طبيعة المواد التي يستخدمها الفنان هي التي تحدد الاسلوب والتكوين الجمالي والموضوعي من جراء صياغة هذه المواد . «أما الانتاج العملي والصب والصياغة فهي صناعته وتعتبر بالمنزلة الثانية بعد الناحية الاسلوبية والجمالية» .

وصنعة الحفر بالازميل أو البناء الطيني والنجر على الخشب والصب الجبسي أو البرونزي كل تلك تعتمد اعتماداً كلياً على تطبيق خبرة الفنان في حساسيته وأستيعابه للايداء والتشكيل والصياغة كعامل أساسي في أسلوب تكوينه . وكيفية وضع الخطة المنفذة له إذ بدونها يكون العمل التقني ذو نتيجة صدفية وربما عشوائية . وعلى الغالب لا تنجح كما نرغب .

فطبيعة البناء التشكيلي في الطين او الحجر او المعدن والخشب قد تطورت حديثاً بأساليب شتى ووسائل مساعدة من آلات ومواد . ومن أبرز المواد الصلبة الثابتة والتي تعطينا صفات جمالية بارزة هي مادة البرونز والمرمر ولكن الاشتغال المباشر فيها صعب جداً وتحتاج إلى مهارات وخبرة تقنية عالية .

٨ ـ أشكال ونماذج النحت

آ ـ تماثيل واقفة منتصبة .

ب ـ نحوت بارزة على سطح أو ربما كانت غائرة كما في جداريات الفن الفرعوني المحفور على جدران معبد أدفو في صعيد مصر* .

جـ ـ وهناك حالة نادرة هي التفريغ الحاصل بين بروز النحت الجداري وبين الغائر يوجد بعض الحالات تتسم بين الغائر والبارز يتخللها الضوء والهواء ويسمى بالنحت المفرغ .

والنحت له صفة صعبة جداً ولتكوينه البنائي يعتمد على الموقع الذي سوف يشغله المنحوت . فإن كان نصباً ففي هذه الحالة يحتاج إلى دراسة البيئة والضوء والبناء والساحات المحيطة كما مر بنا سابقاً ولا يصح أن يوضع المنحوت في كل مكان بل يجب إن يصنف له الضوء والجو والالوان والبيئة المناسبة التي تساعد على إبراز جماليته ومعناه وتعطيه أهمية ملحوظة جداً من بين البيئة المحيطة حواليه . وكذلك الخزف ينطبق على وضعه بنفس الاهمية لهذه النظرية .

* معبد أدفو يقع بين الأقصر وأسوان وجدران المعبد الخارجية مملوءة بنحوت غائرة تمثل أعمال وحياة الحكام من الفراعنة (المؤلف.)

٩ ـ مواد العمارة الجمالية وخصائصها

فنون البناء عميقة الجذر في غور التاريخ وهي حاجة الانسان الحضارية الملحة التي ساعدت على تقدمه الاجتماعي بشكل فعّال وحجته من ظواهر البيئة القاسية كالشمس المحرقة والثلج والمطر والرياح والحرارة والبرودة والملجأ والتستر في حياته الخاصة وملجئه بعد عناء العمل وتربية العائلة والاطفال وسكنهم وتنظيم حياتهم . ومنها نشأت القرى والمدن لهذا السبب الحياتي الرئيسي كان فن العمارة ذو وظيفة معينة رئيسية ولما كان الانسان لا يصنع الحاجة لنفسه فقط فقد جعلها لازمة . دون الرجوع الى مظهرها كما في الالبسة بل إن فلسفته الجمالية وذوقه يلعبان الدور الرئيسي في هذا المضمار وهذا ما كان حسب ثقافة وبيئة ومناخ المنطقة والسكان .

وصناعة مواد العمارة أمر ذو أهمية حضارية وصناعة ماهرة تتناقلها الاجيال عبر الخبرة والتطبيق ودراستها في المدارس المعدة لها .

ولما كانت الحياة الحديثة لها مطاليب رئيسية عامة كالمدارس والمصانع والاسواق والمتاجر ودوائر الدولة والمكاتب ... إلخ . كل تلك أثرت بظواهر جديدة غيرت معالم المدن ومسالكها ومن التأثير الرئيسي كالمعابد والمساجد والكنائس . فلها أساليب روحية تأسر الانسان عند الصلاة وتجعله في عالم خاص به يطمئنه براحة تامة من عناء الحياة ومرارتها القاسية .

وسوف لا نخوض في الاساليب المعمارية وطرزها وكيف كانت وحيث أصبحت وسنترك ذلك للمختصين . بل نقول قد أثرت الاساليب المعمارية في البناء والتكوين معتمدة على ثلاثة نقاط رئيسية وخاصة في البناء القديم :

آ ـ طرز وطريقة بناء الاعمدة والاعتاب العليا بين عمود أو أكثر .

ب ـ الاعتاب العليا وكيفية بنائها وأغراضها في الحمل وكذلك جماليتها .

جـ ـ العقود (الاقواس) والقباب وأساليب بناءها وتكوينها إعتماداً على المواد الخام المستعملة في إدامتها .

ولا ننسى ما للمواد المستعملة من قيمة في تطوير الطرز الفنية .

ونحن نعرف أن الطابوق له التأثير الأول في تطور البناء كما للحجارة والمرمر والصوان والكتل الكبيرة لها التأثير الاكبر في ذلك .

ان الطابوق أنواع منها البدائي المسمى بالطيني أو "اللبن" وهو يجفف بواسطة أشعة وحرارة الشمس والطابوق الاصفر المفخور والطابوق الاحمر والالوان هنا تلعب دورا مهما وجماليا في تكوين المادة التي يبنى منها الجدار أو البناء ولا ننسى مقاييس هذه المواد ومواد الربط بينها مثل الجص والجير والنورة .. إلخ . ومن جملة ما يهم هنا هو حسن بنائها الهندسي الشاقولي أو الافقي والسطوح الملساء أو الخشنة المرتبة . إضافة إلى النقوش والزخرفة والرؤية العامة للبناء وأستحسان هيأتها وتقبل لونها وضوئها الطبيعي والصناعي والمواد والكتل الضخمة هي التي تجعل فن العمارة من الفنون الصعبة وخاصة في العصر الحديث وتعقد بالبناء ذي الطوابق العالية وما يحتاجه من آلات ومعدات وأدوات فنية وكهربية مساعدة على صناعة هذا الفن الرفيع .

أما موقع العمارة وأرضها ومساحتها وأستخدام الفراغ الموزع داخلها للاغراض الحياتية والروتينية اليومية هو العامل الاساسي في أهمية تكوين وبناء العمارة وأن الغرض أو الوظيفة التي تقوم بها العمارة هي إما -عبادة-

كالمعابد أو أبنية رمزية تخدم مجد الشعب والدولة كالبارثنون أو وظيفية كعمارات المدن والدولة في الحاضرات والقرى .

وأمثلة في العالم على ذلك كثيرة وقد مر ذكرها في مقدمة هذا الكتاب من الجزء الاول .

ولا بد لنا أن نتعرض للفنون التطبيقية التي يطلق عليها الفازاري بالفنون الصغرى . وما لموادها من تأثير جمالي في تكوينها* .

١٠ ـ الفنون الصغرى وموادها

وهي تمثل فنون الزجاجيات والمعادن كالذهب والفضة والنسيج والاقمشة والعاج والاحجار الكريمة والاخشاب والبلاستيك واللدائن الحديثة . والخزف الصناعي وفي معظم هذه الفنون لها جانبين جانب الفن الاصيل حين وضع تصميماتها وأنتاجها الاول وصفة الفنون التطبيقية الصغرى لتكرار أنتاجها النمطي الذي تغلب عليه الصنعة الحرفية دون الابتكار والتطوير .

أما الفخار الاصيل لما بين النهرين والاغريقي لا يقل مستواه عن التصوير أو فن العمارة وكذلك الفخار المعاصر الذي ينحو منحى التصوير والنحت دون الصناعة . ولعل الاقبال على الفنون الصناعية سبب استعمالاتها اليومية والحاجة الماسة إليها بكميات كبيرة نضطر إلى صناعتها على صعيد الانتاج الكبير العدد .

ومنها ما كان زخرفيا كالتي نشاهدها في فن الصياغة والاسلحة والحلي والاحزمة أو زخارف مختلفة المواد لتحلي السجاد أو الشبابيك وما إليها ومنها كذلك التزيين الداخلي لفن العمارة والمكاتب والاراثث ومستلزمات الزينة الداخلية .

وسوف نذكر هنا النقد الحاصل للفنون الحديثة وهي التي تعتمد على الحرفية المبالغ فيها أو الاعتماد على اللون أو المادة أو التخطيط دون المعنى مستندين بذلك لبعض من الافكار المحدودة ومطلقين العنان لطبيعة المادة وما تعطيه من لدانة أو أكتساب في صيغة التعامل الفني معها حيث الابتكار المجرد أو ما يسمى بالتجريد ، وهذا التجريد يكون مبالغ فيه في بعض الاحيان حيث يكون الاعتماد هنا حرفياً يستجدي طبيعة المادة التي نتعامل معها دون الافكار أو الاهداف ولكن تقتصر على عملية البناء فقط متعاملين مع طبيعة المادة التي بين أيدينا .

ولا ننسى أن للفنون تقاليد حضارية وتراثية يمكن الاستفادة منها كطرز وقواعد لغة يمكن الكتابة بواسطتها فنياً مع التطوير والابتكار المعاصر بلغة يفهمها جيلنا المعاصر ويستوعبها .

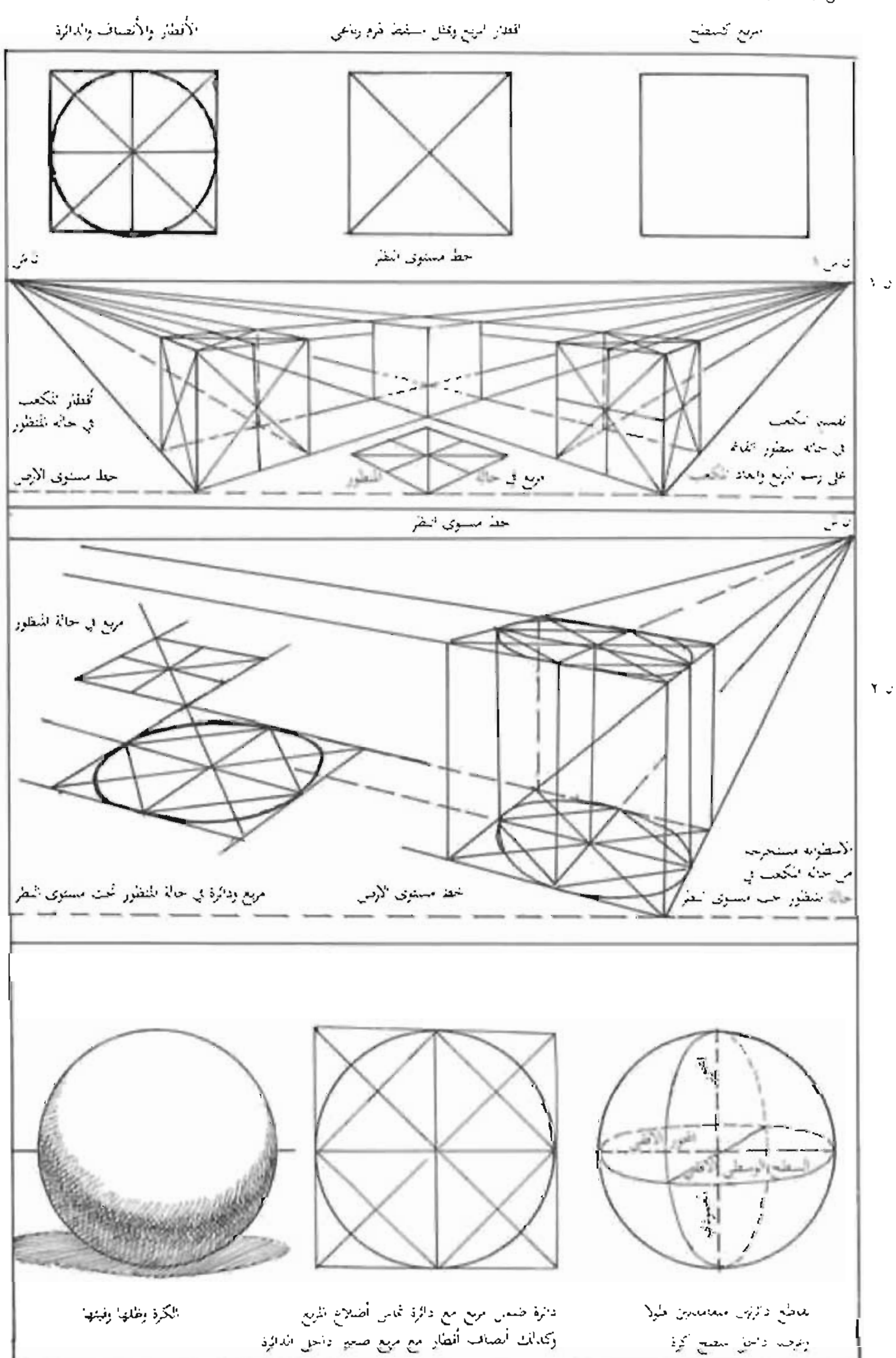
وسوف لا نقلل من قيمة أعمال رافائيل وميخائيل أنجلو وليوناردو لانهم قدماء . بل لانهم أدوا رسالتهم الفنية بكل أمانة واخلاص وبحث وتطوير وأبتكار دون إهمال الاهداف الادبية أو الدينية أو الاجتماعية والسياسية مع محافظتهم على القيم الجمالية في أعمالهم من موسيقى وتنغيم وإيقاع وبناء وشكل وهيأة .

إن ترجمة الشعور بلغة البلاغة الفنية السليمة أمر بالغ الاهمية في العمل الفني وإن الرجوع إلى التراث للاستفادة مما يتفق مع حاضرنا لبناء أفكار المستقبل المتطورة ليس بالعمل السهل بل يحتاج إلى ثقافة واسعة وخبرة وحساسية ذوقية وإيمان في كل هذه الظواهر لتجمع عملاً جيداً ومبتكراً يسمى بالعرف العلمي فن تشكيلي معاصر له سماة الاجيال السابقة وأجنة الاجيال القابلة المتطورة في سلم الحضارة الانسانية**.

* تكنولوجيا التصوير للدكتور مهندس محمد حماد ص (١٥) الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ـ الطبعة الأولى ١٩٧٢

** Feeling and form by Susanne K. Longer p. 402 pub by Routledge & Kegan LTD 1973 fifth impression

شكل (٥٤)



مربع مسطح
أقطار المربع وتمثل مسقط هرم رباعي
الأقطار والأنصاف والدائرة
خط مستوى النظر
أقطار المكعب في حالة المنظور
خط مستوى الأرض
مربع في حالة المنظور
خط مستوى النظر
مربع في حالة المنظور
مربع ودائرة في حالة المنظور تحت مستوى النظر
خط مستوى الأرض
الأسطوانة مستخرجة من حالة المكعب في حالة المنظور تحت مستوى النظر
الكرة وظلها وضوئها
دائرة ضمن مربع مع دائرة تماس أضلاع المربع
وكذلك أنصاف أقطار مع مربع صغير داخل الدائرة

المَبْحَثُ السادس

البناء والأجسام والهيأة

١ ـ البناء وعلاقته بهيئة الاحجام المكونة له .
٢ ـ الاسلوب الدائري المتحرك في البناء العام .
٣ ـ البناء الزخرفي والحقول الفنية الاخرى .
٤ ـ انواع البناء في العمارة .
٥ ـ الرســم (التصوير) .
٦ ـ المجســمات ـ النحت والفخار .

١ ـ البناء وعلاقته بهيئــة الاحجام المكونـة له

من البديهي أن نترجم ما نراه في الطبيعة من فراغ وحياة ونبات وإنسان إلى مفاهيم بنائية أولية تساعدنا على حل معاضل البناء التشكيلي بالطرق التي تلائمنا في العمل الفني فالامر يتعلق بقدر كبير بالصلة بين ما نرى وبين خيالنا التطبيقي المنظم للتوجيه الهندسي البنائي الذي يحلل الرؤية العامة الطبيعية إلى قواعد بنائية مربوطة بالهيأة العامة للشكل (لكل شكل في الطبيعة له هيئة) form ونتيجة هذا التحليل لابد من إختزال الخطوط العامة للاشكال لغرض تسهيل قواعد بنائها بشكل مرضي إمّا من الناحية البنائية المستندة إلى علم المنظور أو من الناحية الفرضية المستندة إلى التجريد الهندسي الذي نضع قواعده لاملاء وأشغال المساحة المرسوم عليها العمل بالصفة العامة البنائية والتي نعبر عنها بالهيئة the General form هذه العملية الدقيقة هي التي تسمى بعملية البناء الايجابي للكتل ضمن الفراغ * .

والبناء هنا يستلزم جميع عناصر الفن عند المقتضى أو اغلبها ولكن يوجد عناصر رئيسية لا يمكن الاستغناء عنها مهما بلغ تبسيطنا وإختزالنا التحليلي للبناء وسوف نبين ذلك بأشكال موضحة لمقصدنا هذا كما في الشكل (٥٥) .

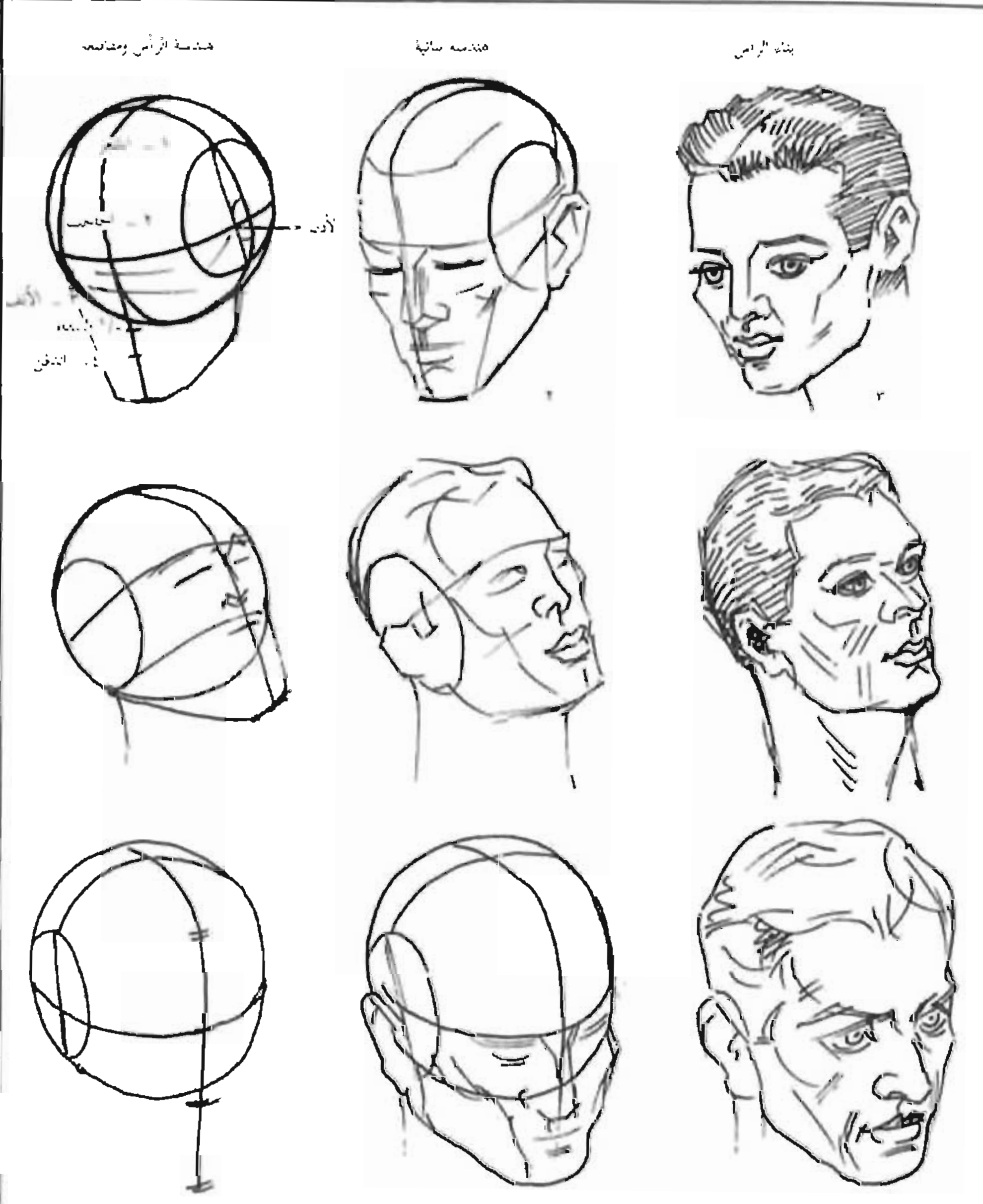
أما من ناحية البحث في التكوين البنائي العام للحجوم والابعاد والمسافات والالوان والمنظور والفراغات المؤدية لجمعها أو تفرقها إلى رؤية فكرة معينة فهي تخضع لقواعد في ربط العلاقات فيما بينها إن كانت على هيأة رموز أو تضاد في الحجوم أو تكتلها أو بعثرتها أو أبعاد منظورها وعلاقة بعضها البعض وما تؤديه من رسالة أو الجو المساعد والالوان والاضاءة ووحدة هذه العناصر كل تلك نبين الآتي :

كيف نكون الهيئات العامة الهندسية ككتل وحجوم وفراغات ونحولها إلى طبيعة متجانسة متوافقة الايقاع أو التضاد الموسيقي في الرؤية خالقة نكهة جيدة في الرؤية تجعل المشاهد أن يشدّ نفسه اليها .

وأغلب هذه العلاقات الخفية تكون جوهراً رئيسياً للعمل الفني غير ما يظهر من مرئيات داخل اللوحة وهي المحرك الجذري والجمالي لكل تشكيل مهما كان نوعه (٥٦) .

* أنظر الشكل ٥٤

شكل (٥٥) حصر بناء الرأس في أوضاع رئيسية ثلاثة مع هندسته التكوينية



١ ـ لحصر بناء ورسم الرأس أن نرسم كرة لها مقاطع ثلاثة عرضية وواسعة وسطحي عمودي تقريبا وفي الحالة الأولى تتحرك المواضع المرصانية ماحول إلى أسفل مستوى النظر ونجزأ أعضاء الرأس البنائية بالتفاصيل المشروحة .

٢ ـ تفاصيل الرأس على غرار التفاصيل الأولى ولكن الخطوط المرصانية إلى أعلى مع حركة قاطع الوجه فتبرز المسطحات في شكل ٢ ، ٣ متدرجا للوصول إلى التجسيم البنائي الأساسي النهائي .

٣ ـ نرسم كرة مع قاطع خارج عنها ويكون منصفا مع منصف الرأس عرضي ودائرة منطقة الأذن في حالة المنظور وتركيب الأعضاء حسب تشريحها ويكون هنا وضع الرأس تحت مستوى النظر ويعكس الرأس الأول الأعلى .

وعليه يستلزم لنا مهارات فائقة في تحاشي الاخطاء والنواقص وسدها بمستلزمات بناء جيدة قوية إيجابية المرد لتساعد العمل الفني على التماسك والتعاضد والقوة للايحاء بالهدف المقصود من العمل الفني .

وسوف نرى ذلك في الشكل (٥٧) ونماذجه .

إن الجذور التركيبية لبناء العمل الانشائي يستند إلى أصول تجريدية هندسية في غالب الاعمال ومن هذه التكوينات نصوغ الاشكال المركبة عليها ونجد أن لكل لوحة تركيب خاص يستند إلى هيكل هندسي واحد أو أكثر ان كان مسطحاً ومركباً من مثلث ومربع ودائرة أو قطاع منها كجزء أو كل . أو التركيب يتحرك بشكل أشكال هندسية مجسمة كالاسطوانة في الوسط ويحوم حولها سطوح متحركة أو راقصة تدور حولها لغرض الاحساس بالبناء التكويني الجميل والعلاقة بين المتانة والرصانة وسلامة الحركة المنسجمة كما نشاهده في هذه الاشكال .

٢ ـ الاسلوب الدائري المتحرك في البناء العام

إن الدائرة تلعب دوراً أساسياً في حركة الاجسام داخل البناء ولو كان ذلك البناء الدائري جزئي منفتح أو كلي مغلق على نفسه أو مضاعف أو تكون القاعدة للاسطوانة القائمة أساسها الدائرة ومضاعفاتها وما يدور في فلك الاسطوانة والدائرة من سطوح على مختلف أشكالها وأنواعها .

ونحن نعتبر الدائرة ما هي إلّا حركة لها شكلها ويمكن لنا البناء عليها جسر رغائبنا وأغراضنا التكوينية الانشائية وسوف نبين هنا احدى هذه العمليات التطبيقية للدائرة ومضاعفاتها في تكوين الاشكال وحركتها الوهمية وأبعادها المنظورية ضمن اللوحة .

وسوف تكون هنا علاقتنا قريبة من ومع الطبيعة وكيفية معالجة شتى المواضيع كاشكال هندسية مختلفة لا تظهر في تجمعات الحجوم الظاهرية بل هي محور تكوينها ليس إلّا .

الشكل ٥٧ ودراسة نماذجه

النموذج (١) له ثلاثة صيغ :

صيغة رقم (١) تمثل توزيع سطوح هندسية متضادة مثل مربع مزدوج ثم شكل بيضوي وهذه السطوح ستكون حركات ترتيبها التكويني محور البناء الانشائي للوحة .

صيغة رقم (٢) عناصر طبيعية مقترحة مثل كرسي . منضدة فواكه لوحة معلقة على الجدار وكيفية الاستفادة منها كعامل الرؤية الطبيعي للتكوين الهندسي وتحريكه مثل حجر الشطرنج كما جاء في النماذج السفلى .

وصيغة رقم (٣) يمثل مائدة مع «فياسكو» قنينة شراب وفواكه وهي عامل دمج في هذه العملية* .

وسوف نبدأ العملية :

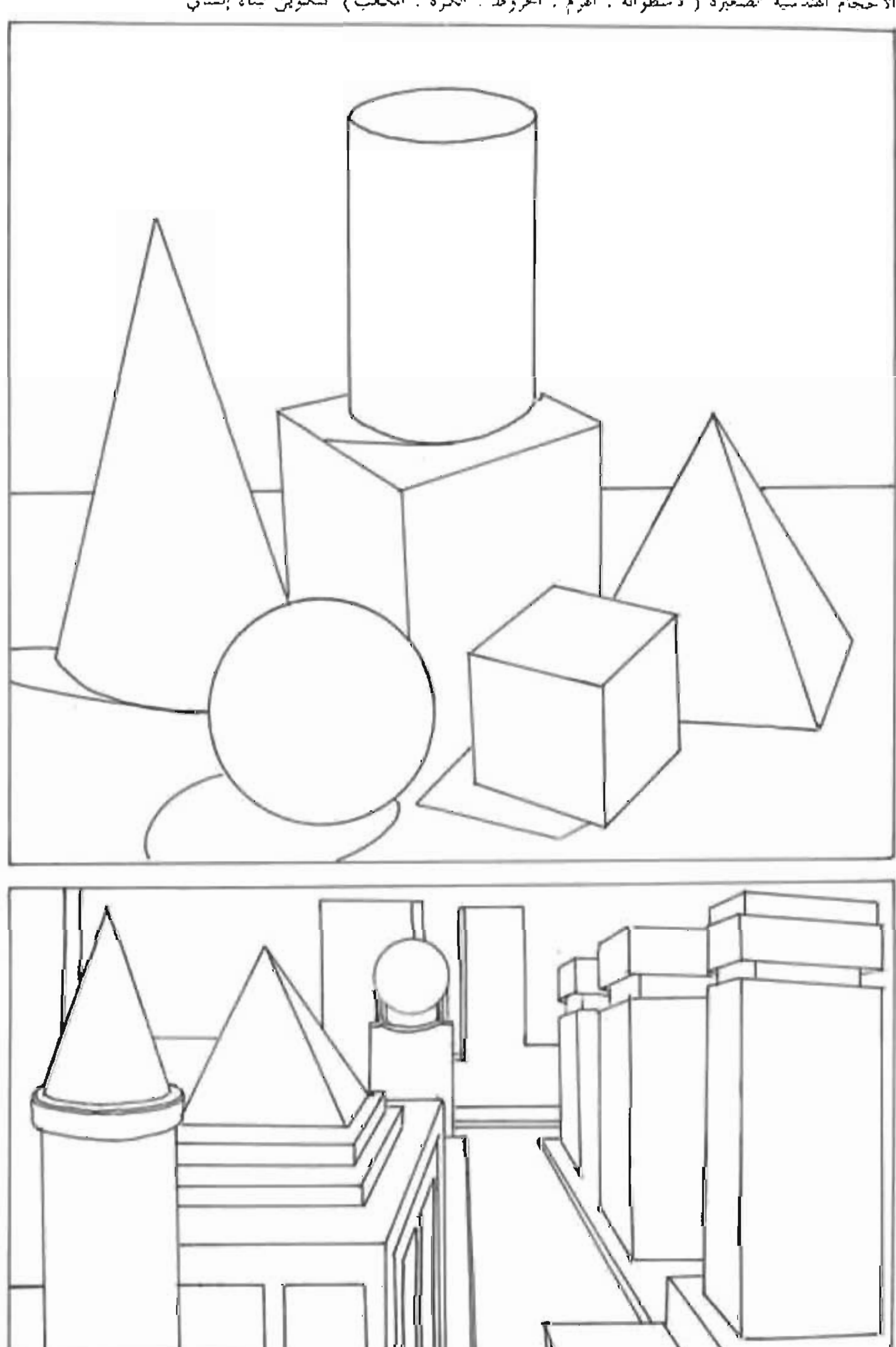
النمـوذج (آ)

رقم (١) توزيع هندسي متدرج لعناصر ثلاثة وفي (٢) تكوين هذه العناصر اعتماداً على الطبيعة كبناء دون مقومات اللون والظل والضياء وفي رقم (٣) استكمال للضوء واللون بالأسود والأبيض .

* Form No. (57) p. 6. of Lessons in pictorial composition by Louis Wolchonok, pub by Dover Inc New York 1969.

شكل (٥٦)

الأحجام الهندسية الصغيرة (الأسطوانة . الهرم . المخروط . الكرة . المكعب) كتكوين لبناء إنشائي



أحجام معمارية سائدة تعتمد في تكوينها على النموذج الأعلى كمثال في صياغة الأشكال لمساحات المدن

النمــوذج (ب)

رقم (١) تكوين مركب ومعقد على هيئة كتلة وكذلك في (٢) تكون الطبيعة الصامتة كذلك وفي (٣) مضاءة وبنفس البناء التكويني .

النمــوذج (جـ)

رقم (١) توزيع الكتل في جنبات اللوحة ومنها الجدار والاسلوب الهرمي الأمامي في رقم (٢) والضوء مكمل مع اللون في رقم (٣) .

النمــوذج (د)

التوزيع العمودي والافقي للاشكال الهندسية والطبيعة في رقم (٢) أما رقم (٣) فأعطيت إضاءة حادة لغرض فرزها عن المحيط الفاتح اللون المحيط بها .

نستدل مما تقدم أن تكوين البناء في الانشاء التصويري ليس بالعمل السهل العفوي وهنا يحتوي على تخطيط قوامه عناصر الفن المار شرحها في هذا المؤلف أو أي مجال آخر في هذا الباب لتقويم أركان وأسس وقواعد هذه النظريات إن كانت في الرسم والجداريات والحفر والتصميم أو العمارة .

ونلخص القول أن كل الاشكال في الطبيعة والحياة يمكن الرجوع إليها حين بناء تكوينها وتسجيلها الى أصول هندسية وهذه الاصول لا تعدو المكعب وإشتقاقاته منها الهرم ومتوازي المستطيلات .

والكرة وإشتقاقاتها منها المخروط والمستطيل بالاشتراك مع المكعب ومتوازي الاضلاع عديم الزوايا القائمة مثل الحجم ذو الوجوه الخمسة أو الستة أو السبعة ... إلخ . والسطوح منها المثلث والمربع ومشتقاتها والدائرة ومشتقاتها . ويمكن لنا تركيب أي ظاهرة بالطبيعة بالرجوع إلى الهيئة الاساسية المقاربة لمظهر هذه الظواهر الهندسية وربطها بالطبيعة .

٣ ــ البناء الزخرفي والحقول الفنيــة الاخرى

من أسس البناء الزخرفي في العام هو ملأ المساحات التي تحتاجها بزخرفة ملونة لغرض التزيين والتزيين هنا دوره دور المسرة والبهجة وهذا اللون من الفن يهيأ لزخرفة الجدران من الداخل والخارج وأرضيات الغرف والصالات والقباب والمنائر وكذلك الشبابيك وزجاجها ويمكن أن تتحول الزخرفة إلى صور جدارية كما نجد ذلك في الكنائس وخاصة الصور الزجاجية للشبابيك stenglass .

وتقسم الزخرفة إلى ثلاثة أنواع وهي :

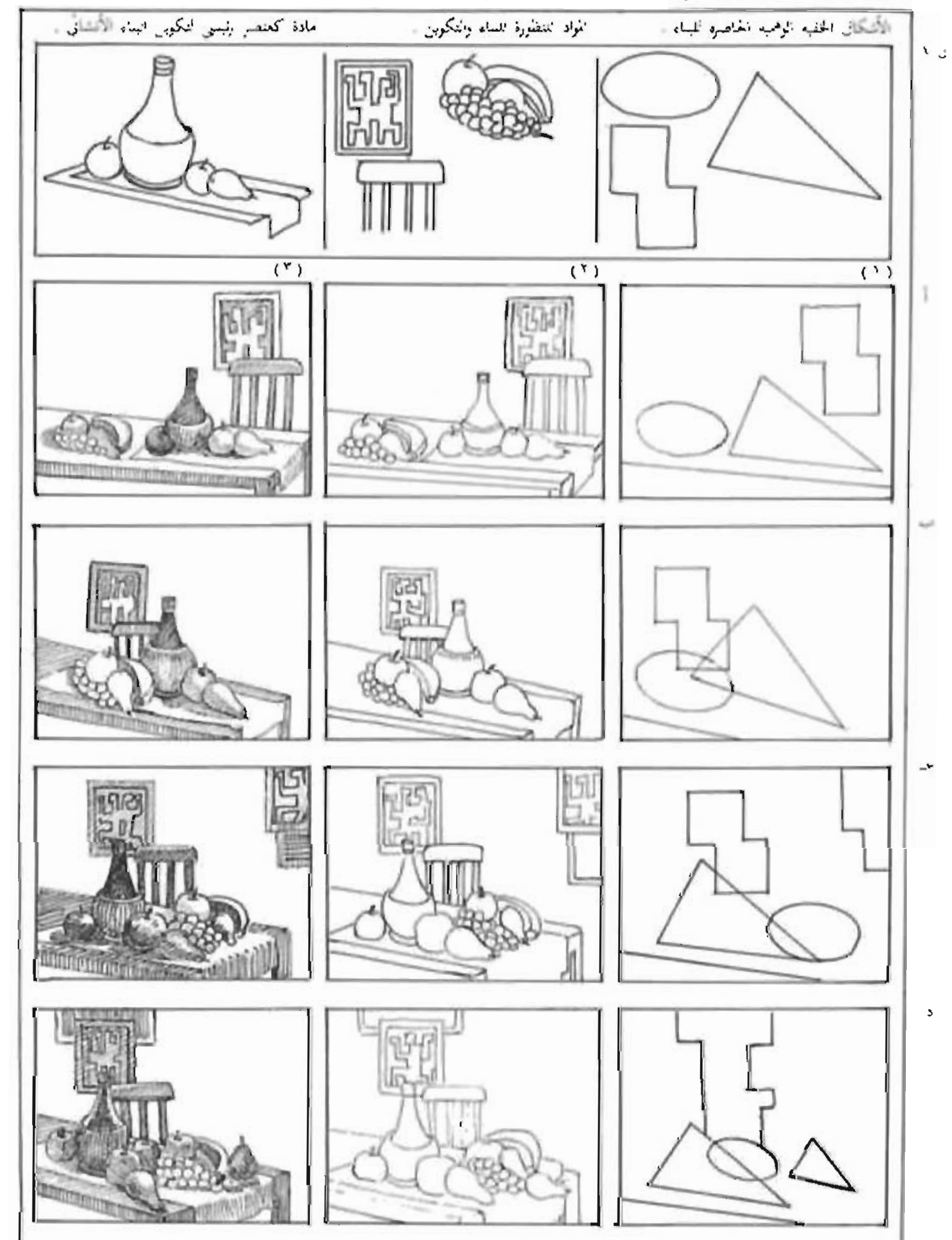
آ ــ تحوير الطبيعة إلى وحدات قوامها العلاقة بين الخطوط الهندسية ومساحاتها من جهة وعلاقة هذه المساحات بالطبيعة المشتقة منها هذه الزخارف من جهة أخرى .

ب ــ المساحات الهندسية البحتة والاشتقاقات الحاصلة من تضاعفها كما هي الحال في زخارف الجدران في العمارة الاسلامية .

جـ ــ الموازنة للوحدات بإختلاف أساليبها وقد سبق شرحنا لجميع هذه العمليات في باب الخط والفراغ يرجى الرجوع إليها .

شكل (٥٧)

التحول من تصور البناء بالسطوح الهندسية وتركيباتها إلى نماذج طبيعية مستندة إلى هذه الجذور



إن هذه العناصر الرئيسية لتكوين وحدات الزخرفة هي الميدان الفسيح لتكوينها تكويناً بمفهوم الثقافة والحضارة الغربية وكذلك الشرقية .

الوحدات وتكرارها تدخل في زخرفة الأقمشة والسجاد والبسط والكاشي والفرش وتصميم الأواني الفخارية الصناعية . وكذلك تعتمد على الموازنة والمناظرة في تقسيم المساحات . والشكل (٥٩) بنماذجه (٤٩ حقل) ثم الحقل القبلي الأخير في حركة الاشكال البيضوية وموازناتها المتحركة . ثم الحقل الأخير كنموذج تركيبي للزخرفة المتعادلة والمتوازنة رباعياً والتكرار في الوسط وهذه الرؤية لعطاء فكرة واضحة لتكوين الاساليب المتعددة للزخرفة ونفس القاعدة في تكرار الوحدات يمكن تكرار الالوان على نفس الغرار وبالاسلوب الذي يرتئيه الفنان حين البناء الزخرفي وهذه النماذج قابلة بصورة جيدة لأن تتفق مع أهداف الفنون التطبيقية والصناعية لاغراض الانتاج (خاصة) معامل الأقمشة والسجاد والبسط والفخاريات على أنواعها من الأدوات المنزلية الصناعية كذلك .

والزخرفة ليست فقط تقوم بواجب الزينة بل في كثير من الأحيان تكون جزء من الفن المعماري للتزيينات الداخلية والخارجية والواجهات والزجاج الشفاف المزخرف وكذلك الفرش الحجري والمرمري وكل المواد التي تصقل من أجل إعطاء الجمال النهائي الذي سوف ينهي البناء لغرض العيش معه كنتيجة جمالية وضوئية في آن واحد .

وسوف لا نتطرق لكيفية رسم أو تطبيق هذه الحقول بل من السهولة بمكان مع شيء من الخيال البسيط يمكن الاستفادة من التكوينات لهذه الاسهم وتحويلها إلى وحدات زخرفية حديثة هندسية أو شرقية ذات نزعة مرتبطة بالطبيعة .

والزخارف ليست سطوح فقط تحتوي السالب والموجب من الالوان والخطوط في كثير من الأحيان وعند الحاجة المراد تكوين الزخارف أن نضعها بسمك يمثل البعد الثالث على هيئة مجسمات ذات ثلاثة أبعاد وظلال مجسمة كما يحصل ذلك في قطع الحروف العربية المصنوعة من الخشب فهي تحتوي هنا على كونها ذات ثلاث أبعاد واقعية . وهذه الواقعية يمكن نقلها على اللوحة بشيء بسيط من أبعاد المنظور في تركيب بنائها وهنا طبعاً لا نحتاج إلى عمق منظوري بل سيكون المنظور عمقاً محدوداً لا يزيد وهمه في أقصى الحالات عن نصف أو أقل حسب المساحة والحاجة . وكذلك الحاجة التكوينية تسعى لأن تحدد هذه المفاهيم بصفة لا تبتعد كثيراً عن الهندسة المكونة لملئ المساحة .

٤ ـ أنواع البناء في العمارة

البناء التكويني للعمارة له أساليب خاصة في تكوين ما يلي :

آ ـ بناء الفراغات داخل العمارة وطرزها .

ب ـ الطوابق ووظيفتها .

جـ ـ وظيفة العمارة . مبنى للسكن . مقر . جامع . كنيسة . دائرة دولة . مصنع .

د ـ جسور ومعابر ومرافق طرق .

هـ ـ مجموعات سكنية ودراسات أساسية لتكوينها ووسائل تنفيذها .

شكل (٥٨)

الدائرة والمخروط والهرم والصخور المكعبة عامل أساسي في تركيب بناء الطبيعة المعقد ، إضافة إلى الأكواخ المكعبة والهرمية .

المخروط والقسم الأعلى من الشمعدان مخروط ناقص .

الأسطوانة

الكرة ومشتقاتها من الأثمار

المنضدة والمكعب حجمان من نوع المكعب

أن تشابه عناصر الأحجام في الصورتين العليا والسفلى أمر واجب الملاحظة لأنه الاساس في التكوين المتجانس للوحات

إن هذه المجاميع وغيرها تعتمد في تكوينها على مساحة الأرض والطراز المراد بناؤه للوحدة السكنية هذه وعماد هذه العملية يقتصر على:

آ ـ طبيعة المواد المستخدمة والمنتجة المتوفرة .
ب ـ المرافق الحياتية وعددها وأحجامها .
جـ ـ المرافق الصحية وكيفية الاستفادة منها بأسهل وجه .
د ـ الدخول والخروج إلى البناء وطوابقه .
هـ ـ الفائدة الحياتية لاستخدام هذا البناء .
و ـ المناخ والتهوية للمرافق الحياتية والصحية .
ز ـ الاسالة المائية والكهربائية مع التبريد والحرارة وتوزيعها .
ح ـ الاضاءة الطبيعية وعلاقتها مع حركة الشمس شرقا وغربا
ط ـ قرب البناء السكني من مركز المدينة وطرق المواصلات وبناء مرآب قريب من العمارة لسهولة حركة السكان .
ي ـ جعل الحدائق ضرورية ومحيطة حواليها لتلطيف المناخ .
ك ـ بناء ملاعب ومكتبة للأطفال والكبار عند الحاجة .

كل هذه العوامل مع العوامل الاقتصادية تساعد على بناء ناجح ، ولكن الطراز الفني الذي سوف ينضج عمله هو العامل الاساسي في التقبل الذوقي للرؤية والمشاهدة من جهة وما نتركه في التزيينات الداخلية ليعيش السكان معها أمر ذو إعتبار كبير في التنظيم الذوقي قديماً وحديثاً .

وسوف لا نخوض في التفاصيل العلمية والفنية الاختصاصية لأنها ليست من عملنا في مجال هذا المؤلف ، بل الذي يهمنا هو التصاميم الخارجية والداخلية للبناء ولها مختصون يلعبون أدواراً رئيسية في هذا الشأن .

فتقسيم ارض البناء تعتمد على الحجوم البنائية الفارغة وهذه توضع لامرين :

آ ـ أمر الحاجة اليها واستخدامها حياتياً .
ب ـ الشعور بالنور والضوء فيها وتفريغها الداخلي لجدرانها وكيفية تقبله ذوقياً .

وجمال تغليف العمارة من الخارج أمر ذو شأن كبير في تزيين جدرانها وهي بدورها تزين موقعها . وجميع تقاسيم الفراغ في أرض العمارة ومرافقها تقطع على حجوم لها مقاييس تتصل إتصالاً مباشراً بالنسبة الذهبية التقليدية أو بنسب وأحجام المودولور لكوربوزيية وما يقابلها من أشتقاقات .

٥ ـ الرسم (التصوير)

إن توزيع مساحة اللوحة أو الورقة وسطحهما من أجل الرسم والتلوين لا تختلف قواعده عما ذكرنا من الدراية بأمور اللون والضوء والمنظور والهيأة والشكل والخط . وكلما كانت عناصر الموضوع منسقة منسجمة متحدة متكاتفة لصياغة الرؤية كان الموضوع والمضمون ناجحاً وهكذا . وينطبق هذا على التصميم وفراغاته كذلك .

٦ ـ المجسمات ـ النحت والفخار

تتصف توزيع مساحات سطوحها على تكوين الهيأة والشكل لها وعناصر الفن بجميع ما ذكرنا تنطبق عليها ومنها التشريح والتركيب والضوء البنائي .

عناصر التشكيل وفنونها في صراع ودوامة مستمرة كتجارب وقوانين قابلة المرونة وكلما أزدادت الخبرة في التطبيق إزداد نمو ذوقنا والاهداف التي نروم تحقيقها من صياغة العمل الفني وقواعد بنائه . وكلما إزداد عنصر الابتكار إزدادت مشقة البحث والتوزيع البنائي تشكيليا وهكذا .

المَبْحَثُ السابع

تطور أساليب البناء

١ ـ تطور اساليب البناء تشكيليـاً .

منذ عصر النهضة وعنف الحركة الفنية تندفع إلى الأمام مارة بتجارب منها الناجح ومنها الفاشل وأغلب أعمال كبار الفنانين من برونلليسكو حتى ليوناردو كانت أعمالاً إبتكارية البناء والهدف وسر هذا الابتكار كان قائماً على إدخال نظريات تطبيقية في عناصر الفن وأغلب ما بُحث فيه هو نظريات لها تطبيق فيزيائي .

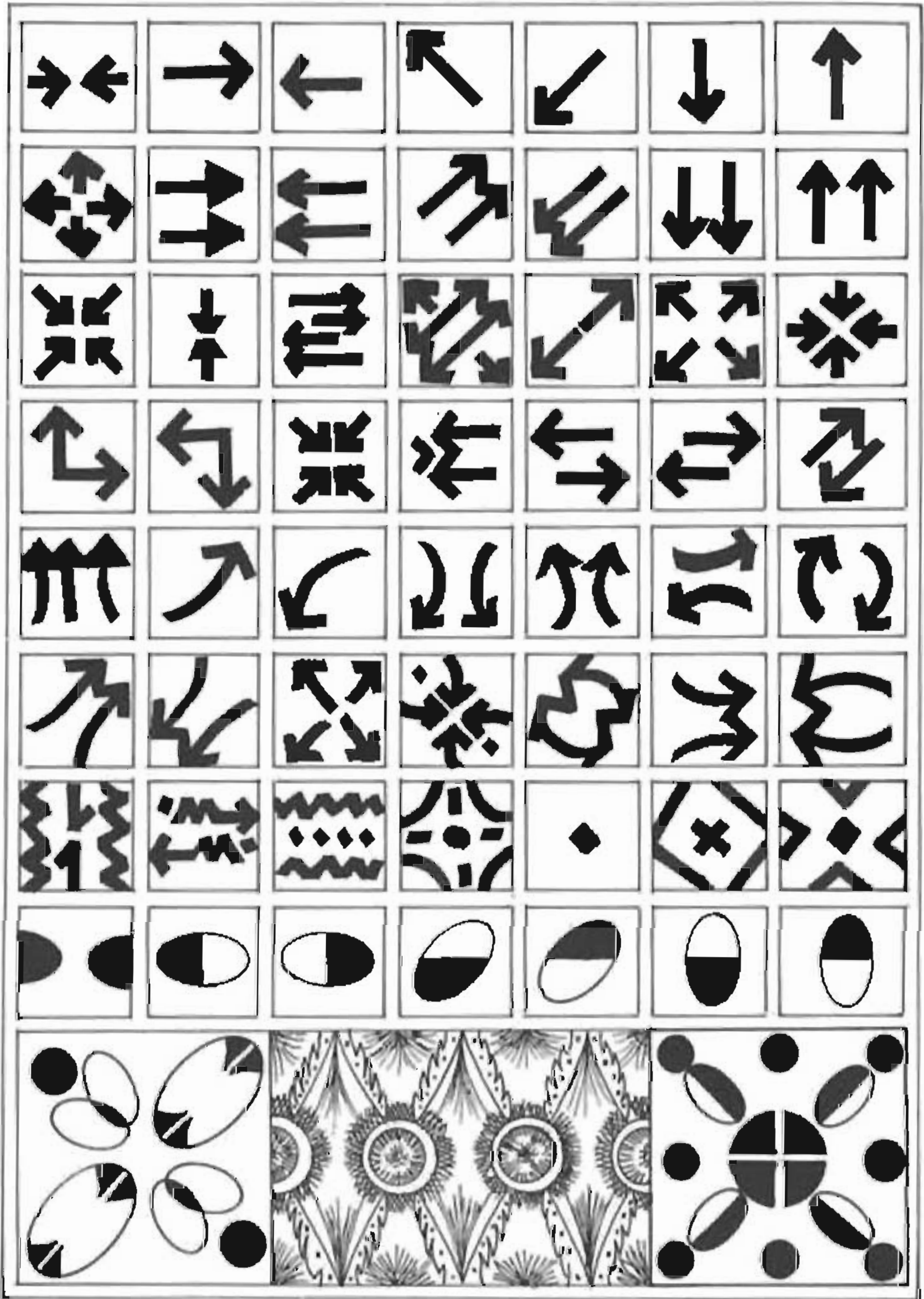
- المنظور علم ظهر في هذا العصر وكان له أسس في فيزياء الرؤية وعلاقته بالعين .
- الجو كان له الأبعاد الثلاثة داخل اللوحة مضاف إليه الاحساس بحجم الفراغ واللون .
- التشريح الحياتي للانسان والحيوان أدخل من قبل ليوناردو ليدعم بناء حركة وطابع الجسم الحياتي (إنسان . حيوان . نبات) .
- إكتشاف الألوان الزيتية مع تركيبها الكيميائي والفيزيائي وأستعاضتها عن المواد الجصية الطرية المسماة بالفرسكو .
- اللون كمصدر لمظهر الطبيعة .
- دراسة الملمس كظاهر لغلاف الطبيعة .
- دراسات النور والظل والموجات الضوئية والاستفادة منها كلها عناصر فيزيائية مربوطة بالشمس والشمعة آنذاك .
- أسلوب التخطيط الكلاسيكي وربطه بالفن اليوناني والروماني مع مجمل حركاته .
- تحكم الفلسفة الجمالية الأغريقية والرومانية بالنسب والحركة البنائية مضاف إليها ما تقدم .

ولو قارنا أعمال شيمابويه ، وسنيورللي ، وفرا إنجلكو ، وبوتشللي بأعمال ليوناردو ، وأنجلو : ورفائللو ، وتيسيانو ، لوجدنا الفوارق الشاسعة في أصول بناء هذه الأعمال .

فالأولى بدائية تعتمد على حركة الخط التقديري لرسم ظواهر الطبيعة بينها الثانية تعتمد على الاصول الفيزيائية والفلسفية المنتمية إلى إظهار الأعمال بأسلوب الرؤية الواضحة العقلانية وهذه طبعاً تعتمد على ظواهر جديدة بأسلوب الايداء والبناء الإنشائي .

وإذا أخذنا القرن السادس عشر والسابع عشر وهو عصر الباروكو والروكوكو لوجدنا خلافاً شاسعاً في البناء الفني إن كان عمارة أو رسم أو نحت وخاصة في تغير الاساليب الوضعية لبناء الشكل داخل اللوحة وأستخدام الاقواس عوض الخطوط المستقيمة في البناء المعماري والنحتي والتصويري والتأكيد على عنف الحركة والدوامة المتحركة لها بخلاف عصر النهضة القائم على البناء الركيز للخطوط الافقية والعمودية مع الإضاءة ذات

شكل (٥٩) جدولة وحدات الزخرفة وموازنتها وتكرارها وصياغتها هندسيا وصفا للمساحات



الحقل الأخير تمثل نماذج زخرفية مستمدة إلى الحقول حسب الجدول الموازنة والتناظر لأسلوب متعددات في تكوين أنواع من زخارف الأقمشة والأسقف والسجاد وورق الحوائط والستائر

المصدر الواحد أو المصدر المفتوح من قبل الطبيعة والتأكيد على علم المنظور والهواء المتحرك داخل أجسام الاشخاص الذي يظهر بصورة مفتعلة تقريباً .

وكذلك الروكوكو بناؤه متقيدا بحكم تفاصيله الدقيقة التي تشبه صناعة الصياغة للمعادن الثمينة إلى حد كبير . وانتقل البناء من نزعة لم تكن لها مقومات الحياة إلى نزعة جديدة بنائية قواعدها تستند إلى :

- الفن الغوطي (كوثيك) وأمره معلوم وهو يستند في البناء (عمارة أو تشكيل) على إتساق النسب القائمة على خط الأرض وهي عالية جداً بنسب مضاعفة إلى نسب عرض الشكل كما وضحنا ذلك في الشكل(٥٣ ن ١٤) والاقواس والعقود التي تتصل بهيئة الهرم والمثلثات في نهاية العقود. وكذلك ظهر هذا التأثير في أعمال الفنانين المعاصرين ثم أنتقلنا إلى الرومانتيكية وما فيها من رمزية وشاعرية وقصص ديني ولون براق محسوس مربوط بالحياة والشباب ومن ثم صياغة التقيد بالطبيعة إلى حد كبير وسميت بالواقعية (كوربية ، دي لاكروا) ثم (رمابرانت) وغيرهم وانتقلنا في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الى الانطباعية وتأثيرها في تغيير فلسفة ومفاهيم الرؤية وكان عمادها أيضا فيزيائياً وهو التحليل الضوئي للالوان (الطيف الشمسي) وظلاله وتكوينه كعامل أساسي في بناء التكوين . وتغيير إبداء الضوء مستنداً إلى تحليل الطيف والالوان على السواء دون الرجوع إلى الخط بالمفهوم الاكاديمي والتوزيع هنا يستمد من الطبيعة أو ما يشابهها .
- أما القرن العشرين عصر الانفلات والحرية والشذوذ العنيف والانطلاق الفكري والمشهدي من جميع جنباتها والثورة على الصناعة الفنية القديمة والانطلاق في المفهوم الذاتي عند الفنان والاستدراك الجمالي الفردي في التعبير دون الرجوع إلى مقومات لها صلات ذات رؤية مدرسية قديمة .

وهكذا إنبعثت التكعيبية الحديثة المتطورة على يد سيزان وبراك وبيكاسو . والتجريدية والتعبيرية والسريالية والفن الشعبي المرئي Op Art في أمريكا كلها تيارات حديثة أخذت وقتا من هذا العصر وشغلته ورجع الانسان مرة أخرى متمسكا بألباب الواقعية الحديثة ما بعد هذه التيارات وسميت الواقعية الهندسية وهي حركة في فرنسا وإيطاليا من بعد سنة ١٩٦٠م .

نرى مما تقدم إن إسلوب بناء العمل التشكيلي يتغيّر مع أسلوب التفكير والتطور العلمي والصناعي والتقني . من خلال هذه التيارات نجوب خلال العالم برؤية متحركة وعنيفة وجديدة فيها الواضح المساير لتيارات العلم وفيها الناشز العنيف المحتج على علم الصناعة والتجارة المستغلة لابسط جهود وحقوق الانسان .

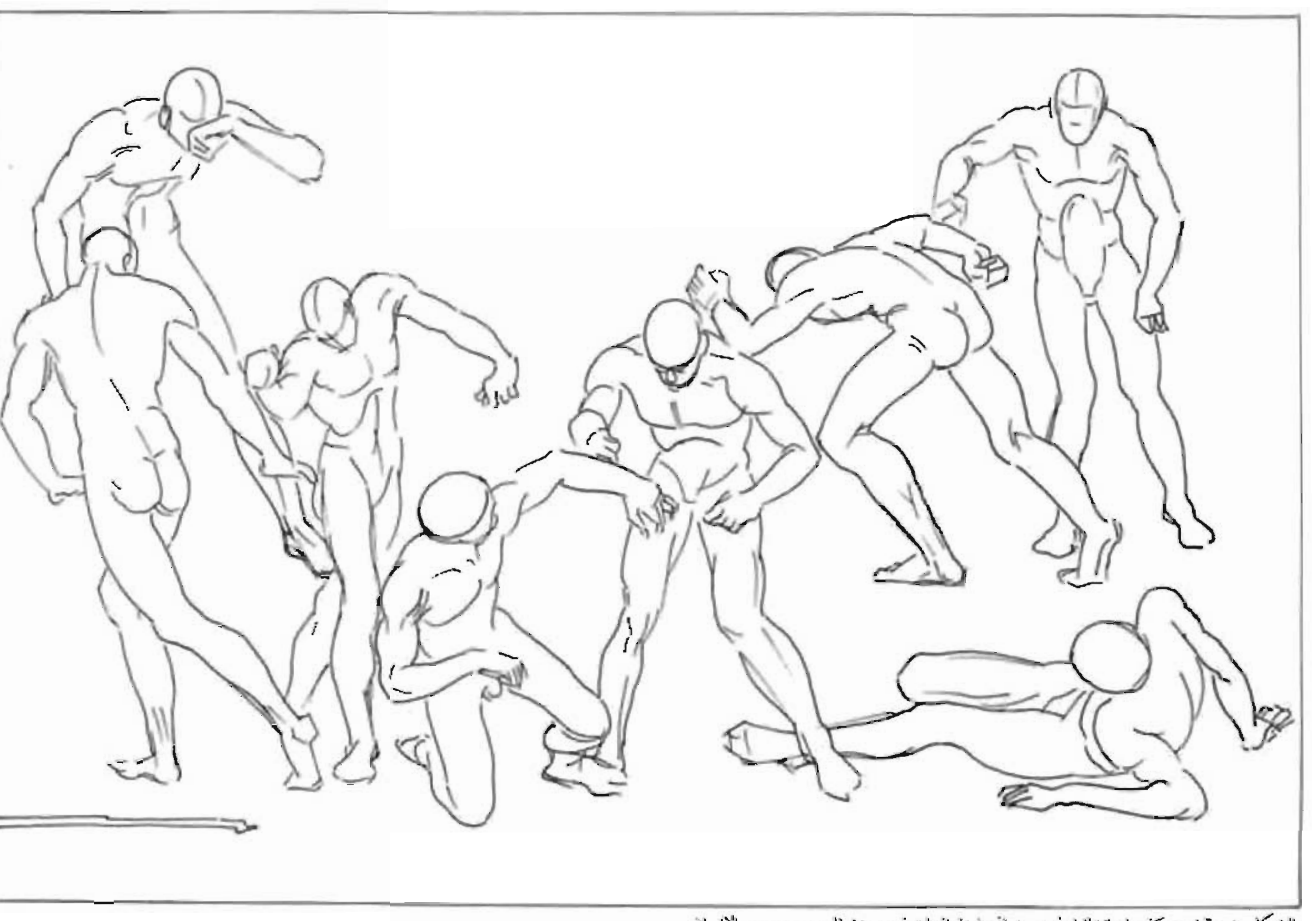
٢ ـ الخاتمــــة

نستدل مما تقدم أن موضوع البناء قديماً وحديثاً يتطور وله طريقتان مميزتان منذ أقدم العصور وحتى وقتنا هذا .

١ ـ كل المواضيع التي تبنى أكاديمياً ولها علاقة بالحياة الأجتماعية والسياسية والأقتصادية أو الطبيعية تعتمد في تكوينها على حصيلة التخطيطات المأخوذة من طبيعة الحياة أو الجماد ثم جمعها وتصنيفها وإدخال ما نرغب بأدخاله ضمن تخطيط البناء للانشاء المراد تكوينه وبالصيغة التي نرتئي تكوينها وكيفية صياغة كتلها وأحجامها وأشكالها . حتى تكون صلتنا وثيقة بالطبيعة نستمد منها ما ينفع ونترك ما لا ينفع .

الدائرة المركزية دائرة السيطرة .

التحليل الهندسي لبناء وحركة تخطيط الشكل (٦٠) معتمداً على ظواهر النسبة الذهبية لقدر التسطاح والتداخل في المساحات والحدود .



الشكل (٦٠) حركة بناء إنشائية لموضوع المصارعة الرياضية مستندة إلى نسب جسم الانسان .

٢ ـ والبناء الإنشائي التجريدي أو المعتمد على طبيعة المادة المنشأ منها العمل الإنشائي إن كان لوناً للتصوير أو حجارة للعمارة فالسند الأساسي هنا يقسم الى قسمين :

آ ـ الرجوع إلى المساحات أو الكتل والأحجام الهندسية وتنسيق ما بينها لاقتناعنا جمالياً بتركيبها لونياً ومساحياً وإيقاعياً .

ب ـ أن نعتمد الحرية في حركة الخط واللون والمساحة وتركيب العمل الفني حدسياً إعتماداً على خبرتنا السابقة في مجال التجارب الحديثة في التكوين والتي سوف نهيء لها نماذج نشرح بها هذه الافكار .

وخلاصة ما تقدم أن كلا الأمرين يحتاج إلى وضع خطة ذهنية وخيالية للتنفيذ وبدونها لا تساعد التكوين الإنشائي مهما كانت صفاته لئلا تخرج عملية ركيكة تجعلنا نأسف لاضاعة الوقت والعمل والجهود ثم الأسف النفسي للفشل وإضاعة المواد والمال اقتصادياً .

خلاصـــة عامـــة

إن لكل بناء إنشائي مساحة أو حجم له فاعلية السيطرة Dominance وهذه الفاعلية ليست مجرد قانون نضعه لها بل هي تختلف في لونها أو مساحتها وأهميتها في الحركة الشاذة عن باقي عناصر التكوين وحركته وأهمية السيطرة هي التركيز والتجميع النظري بعد أو قبل السياحة في مجال الرؤيا في مرافق وخبايا العمل الفني .

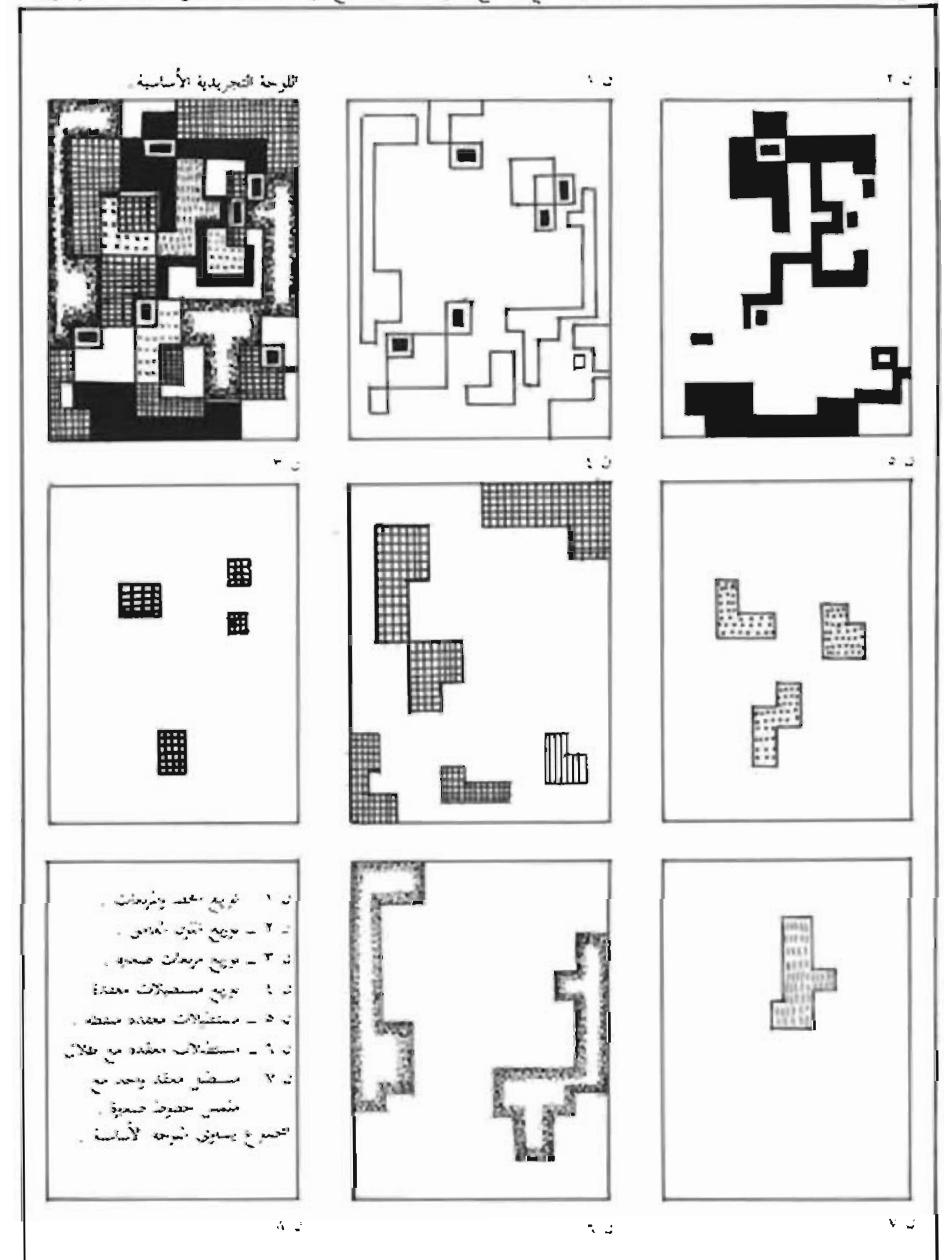
وهذا التركيز له نفس النفوذ في الهندسة المعمارية مثل الواجهة أو المدخل «اللوبي» أو الصالة الرئيسية ... إلخ . وكذلك ينطبق على النحت والجداريات والفخاريات وجميع الفنون الجميلة والتطبيقية وكذلك لا تختلف هذه المراكز المسيطرة إذا ما كان عددها أكثر من واحد ففي الشكل (٦٠) يمثل حركة رياضية وهُا عدة مراكز تجميع للسيطرة تمثل بدوائر ومعينات ولكن التجمع المسيطر الرئيسي هو الدائرة الصغرى وسط اللوحة ، ورغم صغرها فهي المسيطر الأول والأخير بمجموع المساحات المتوازية على الجانبين وهي قابلية الانسجام لحركات وتعاطف المساحات فيما بينها الأمر الذي يجعل تداخل المساحات وحركاتها (رغم تضادها التركيبي) قابلة التعقيد والتعشيق . وهذه القابلية ليست متأتية من المساحات بل من جراء تلاحم الاجسام ومنظورها العضلي والابعاد المختلفة فيما بينها ودفع المساحة الثالثة الخلفية .

كل تلك تجمع بناءً موحداً ذو ميزات وقوة بنائية متحركة تعطي حياة للموضوع المنشأ بمضمون * .

وما ذكرناه ودعمناه بالشكل (٦٠) وتحليله موضوع واقعي طبيعي ولكن في نفس الوقت يستند إلى تحليل بنائي هندسي لوجود الترابط المتين بين البناء والحركة والبناء والمساحة والبناء والنسب عدا عناصر الفن الأخرى التي تساعده على الوحدة العامة منها الرؤية والمضمون ... إلخ .

أما البناء الهندسي أو التحليلي الحر فهو يستند في الأساس على الوحدات الهندسية المتجانسة والمختلفة والمتضادة لغرض التوزيع اللوني والمساحي وجعل العمل الفني تجريد صرف أو ما يقاربه من ناحية الايداء واللون والمادة المساعدة على الابداع الموضوعي والشكل (٦١) نموذج لما نبتغي وهنا وضعنا خلاصة لبنائين مختلفين في الشكل (٦٠ و ٦١) للايداء المتباين في الغرض والموضوع من ناحية التقيد الاكاديمي والانطلاق الحر الابداعي للرؤية .

* Lessons in pictorial composition by Louis Wolchonik P.52 Pub. by Dover pub Inc. New york



شكل (٦١) بناء تجريدي للوحة مع تسجيل التوزيعات إلى سبع لوحات تبين الملمس المختلف لها ومكوناتها .

الباب الرّابع
تكوِينُ الهَيْئَة

المبحث الأول

كيفية الرؤية .

المبحث الثاني

العوامل الاساسية وشروحها .

المبحث الثالث

الهيئة في الفراغ والمساحة .

المبحث الرابع

تكوين الهيئة .

المبحث الخامس

تصنيف الهيئة ضمن الفراغ .

المبحث السادس

عناصر تكوين الهيئة .

المبحث الأول

كيفية الرؤية

١ ـ خلاصة ما سبق وعلاقتها في صياغة الهيئة فنياً .
٢ ـ عناصر التكوين .

١ ـ خلاصة ما سبق وعلاقتها في صياغة الهيئة فنياً

علم الهيئة الفنية هو ذلك الأعلام المؤدي إلى الألمام بخواص عناصر الفنون المرئية وكيفية تركيبها فنياً لأخراج عمل فني متكامل السمات .

وكلما إزدادت المعرفة بخواص هذه العناصر وقابلية تكوينها ومدى أنفتاح قدرتها على تكوين عمل فني والصفات المؤدية إلى نجاح عمل ما . سوف تجعلنا أقرب إلى تحقيق الهدف الفني ثم وظيفة ذلك الفن .

ولا بد لنا من استعادة حقيقة أساسية وهي أن المعرفة الهادفة في عالم الفن توسع من أفقنا في التطبيق والنتائج وتختصر المتاعب والارهاصات المتأتية في تطبيق الصعوبات التي كثيراً ما تتمخض عن ركود وهبوط في مستوى عملنا الفني . ونعني هنا «أن الهيئة كلما زوّدت بمعرفة عناصرها وسهلت وسائل تطبيقها فنياً كلما قربت ذلك العمل إلى النجاح وا لتكامل وجذبت إليه أكبر عدد من الناس والخبراء لأستحسانه» وحيّر النقاد في مستواه العالي .

وعملاً بالقول المأثور «رحم الله أمرءاً أحسن عمله فأتقنه» وهنا لا نقصد بالأتقان «المهارة فقط» فالمهارة إحدى عناصر صناعة الفن وصناعة الفن هي إحدى عناصر الفن التي تمثل مستلزمات بناء الهيئة بصورة تكفل التعاون على إبراز هذه العناصر كوحدات تقوم بإظهار المعاني والمضمون والوظيفة للعمل الفني .

وعنصر صغير في أحد أركان اللوحة ربما كان ذو اهمية تتوقف عليه نجاح مضمون تلك اللوحة .

والقول أن الفن «حدس يطغي على العقل» أمر يعوزه الأثبات . ولكن نحن نقول أن «الحدس» إحد مهمات اللاوعي النفسي عند الفنان ويجب أن يرتفع إلى مدارك العقل لكي يبني لنفسه لغة سليمة واضحة بواسطتها نخاطب بها المشاهدين وننقل أفكارنا إليهم .

إن أمر مخاطبة المشاهدين ليس بالأمر اليسير . لأن العمل الفني يجب أن ينطلق من ركائز العقل الواعي عند الناس ثم يستمر في الايغال داخل نفوسهم (عن طريق العين) ليؤثر فيهم فيحسون به ثم يتقبلونه ويرتضون مضامينه ليستقر في اللاشعور الباطن .

وليس الأدراك هنا يقتضي المحاكمة الرياضية حتى نصل إلى نتائج مقبولة . بل هنا العملية تختلف منطقياً إذ عملية تكوين الهيئة لها خصائص تفتقر اليها العلوم التحقيقية وهي : «الفن ذو نزعة حدسية عميقة ظاهرها العقل والمنطق وباطنها الذوق والمعرفة بالجمال والتقبل بالأحساس للشعور الأنساني عن طريق الأثارة» .

وهذه الأثارة لا يمكن أن تتحرك ما لم تكون لها أركان رصينة وأكيدة لكي تحيي البناء الواقعي للعمل الفني في اخراجه .

هذه الأمكانيات لا يمكن أن تكون ذات فاعلية ما لم تكن ذات منطق معين يستند إلى تطبيق علم العناصر وفروع عناصر الفن عديدة تقتضي أن نعرفها علمياً ونطبقها فنياً حتى نصل لأخراج ناجح مرموق .

ولا بد أن يتوارد إلى الذهن هنا «المعرفة والتطبيق تلصقنا لصقاً حثيثاً بالتقاليد الفنية وربما الأكاديمية بحيث تؤثر الصنعة والمعادلات ونهمل أهم عنصر من عناصر تكوين الهيئة والفن وهو الأبداع» .

ونحن نقول ما يلي : «أن لا عيب للشعراء في معرفة قواعد اللغة ومفرداتها والبيان والبديع وعلم العروض... إلخ» .

ونعني هنا أن الشاعر أو الموسيقي أو الكاتب ، هل يجب أن يجدد من معرفته للأستزادة من إصالة مواهبه وإلهامه لمنازع الأبتكار والأبداع والخلق التكويني ؟ .

إن ذلك لا يقبل به أحد على النحو المعروض . فالفنان كلما إزدادت مداركه العقلية التجريبية عبر الزمان وإزدادت علومه بالقراءة والتتبع وكان في خضم هذه الحياة المواتية له يملك ناحية الموهبة الأصيلة نجده يندفع لأخراج الفيض المتأصل فيه مع صقل حياتي . وليس الأمر يتعلق بما يتعلمه الفنان ولكن بما يدركه حياتياً ويحس به ذو أهمية لعالمه الفني مضاف اليه علومه التي تنير الطريق أمامه كوسائل موصلة له الى أهدافه .

وكلما إزدادت معرفتنا بالعالم الفني نظرياً وتطبيقياً عبر التيارات العالمية وملاحقة تطورها اليومي والزمني كلما أنعكس ذلك العلم على ذواتنا الفنية وأغنانا بعناصر مهذبة مصقولة لتساعدنا على إدراك كثير من المزايا التي لولا المعرفة بها لكانت راكدة أو راسبة في مقعر ذاتية الفنان وربما لا نجد العامل المحرك لها لتظهر وتؤدي رسالتها وربما بقت عفنة ومعوقاً ذو رؤوس متعددة تتضاعف لتثبيط نفسية الفنان عملياً وربما قضت عليه نهائياً من جراء عدم الأنماء هذا .

والفنان كائن حي له مستلزمات معينة تُدفع الفن الذي يعتنقه الى الأمام وإن هذه المستلزمات هي العلوم والمعارف والتتبع والمشاهدة للحضارات المختلفة من خلال أعمال الآخرين ومعرفة التاريخ وأحقاب تطوره وما هي المواد والأدوات التي أنجزها وسخرها الفنانين عبر التاريخ ليكون حضارة فنية تحبب البشر إلى العيش بسعادة أكبر وترك الشقاوة والنزعات القسرية التي هي حتماً من صفات وحشية غير مؤهلة لأن تكون معه دوماً .

وخلاصة الأمر أن الدوافع والغرائز الحياتية يمكن الهيمنة عليها والتحكم بصمامات أمامها أو اندفاعها التخريبي بوسائل من أبتكار الأنسان ومن هذه الوسائل هي ــ الدين والفن والفلسفة ــ وسوف لا نتفاءل هنا عن مركز العلم في دوره المعاصر إلّا بالقول أنه أراح الأنسان فسيولوجياً وأعطاه عنصر السيطرة المتواصل على الطبيعة وتسخيره لحياته بشتى الوجوه ولكنه لم يضف إلى الهيمنة على غرائزه الدافعة للشر ولو بشعرة . والبرهان على ذلك ما يخترعه من قنابل ذرية فتاكة وآلات حربية مدمرة... إلخ .

وربّ سائل يقول هل علوم الطب وتطبيقاتها أثرت في حياتنا وهي التي نسمي قديماً بالحكمة والحكمة كانت مربوطة بالفلسفة والدين والدين كان مربوطاً بالفن . نقول أن الطب يسعى للأخذ بالعلم من أجل حياة وسعادة الأنسان ولكن بحدود لا تسمح أن ينطلق بأبعاد تؤثر في مصير الأنسان الحضارية مثلما يؤثر الدين والفن والفلسفة .

ولذا نجد عنايتنا بهذه الأمور الحضارية أمر واجب بالغ الخطورة يجب العناية به وتوجيهه لصالح الإنسان وخاصة الأنسان الذي يعايشنا ويشاركنا حياتنا وحضارتنا ومصيرنا .

الفن عامل جوهري من عوامل رقي حضارة الإنسان إذا ما وجهناه إلى خير الإنسان وكل خير يبتغيه الإنسان هو جمال. والجمال أحد العناصر الأساسية للفن ولتكوين الهيئة الفنية لأدامة حياتها. فروح الفن هو الجمال وفن بلا جمال يفقد ميزة الحياة. وفن بلا حياة كجسم ميت بلا روح.

أما الصفات الجمالية فنحن نعرف مقوماتها عبر الفلسفة وعبر حياة الشعوب والأمم ومنها كان منطلق الأساليب الفنية والفكرية والتعبير بواسطتها عبر الحضارات والعصور والمعتقدات. وهذه هي صفة محركة لعالم الفن كشرايين الدم المتحرك عبر الجسم الحي. فاذا كانت لنا الصفاة الواعية من خلال فهمنا لجمال الفن المعبر عن مقاصدنا أدركنا عملنا الفني كعمل إبداعي له مميزات التوالد والحياة.

الفن هو من الظواهر الرئيسية في حياة الأنسان إذ أنه يولد ويحيا ويخلد إلى أبد الآبدين. أي له صفات تجعلنا أن نهتم له وخاصة أن هذه الصفات وإدراكها محسوس بها من قبل الفنانين غريزياً وفلسفياً لذا هم يسعون من أجلها حماية لخلود الانسان وسعادته.

وعليه فالأخذ بأمور الفن ليس من باب الهواية أو الرغبة أو اللذة أو الألم. بل هو عامل أساسي في حياتنا يندفع فيه كثير من الناس مشاهدين وفنانين كل معبر عنه بوسائله. فالفنان يخلقه له والمشاهد يتقبله نفسياً له وهكذا كانت عملية إيجاد الفن ذات قطبين قطب منتج وقطب مستهلك. وكلما أحسنا التقديم للمشاهد كلما كانت إنتاجاتنا ذات صفات إيجابية مقبولة. *

وهنا نتعرض لتكوين الهيئة كمجموعة من عناصر تتحدد بأرادة الفنان لتكون عملاً جديداً يحمل صفات الحياة السليمة. وهذه الظاهرة في تكوين عناصر الهيئة هي ناموس طبيعي ينطبق على كثير من الظواهر الطبيعية في تكوينها إن كان فيزيائياً أم كيميائياً أم بيولوجياً أم فلسفياً أم دينياً أم غيره.

٢ ـ عناصر التكويـن

وسنبين فيما يلي عناصر التكوين كعوامل تبين خصائص بعضها البعض والتأثر فيما بينها والتعاطف أو النفور أو الأضمحلال أو الأندفاع أو السعي لتكوين صفات بنائية أو تشكيلية جمالية أو فلسفية أو تزيينية وليس أقبل على ظاهرة الصفات المتعددة للعناصر إلّا من خلال صعوبة تطبيقها وإعطائها المميزات الدقيقة التي تربط بعضها البعض ضمن قوانين نوجدها لحل معاضل العمل الفني آنياً لتكون أعمالا إبداعية الهدف والرؤية والمغزى لتعطي وحدة عامة شاملة ورئيسية في إظهار مزايا ذلك العمل المنتج من وجهات نظر متعددة الجوانب والمفاهيم والأذواق والأهداف.

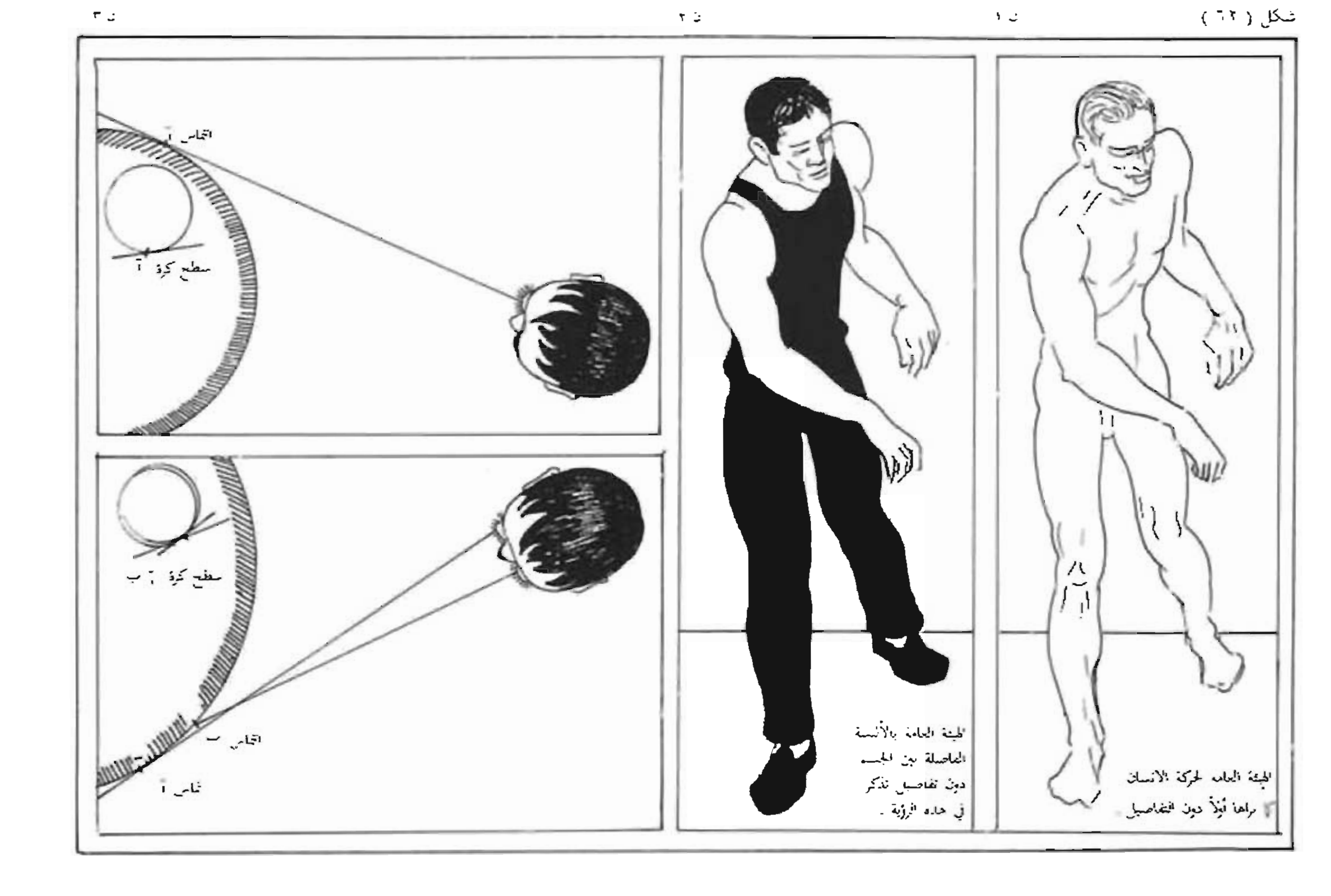
آ ـ كيف نرى فنياً

إن الأجسام والأحجام التي تقع أمامنا هي الهدف في الرؤية وخاصة إذا كان لنا علاقة معها.

فالجسم أو الشخص المتحرك والقادم إلينا من بعيد نرى منه عادة خطوطه الخارجية التي تمثل هيكله بصفة عامة وحين إقترابه منا تظهر تفاصيله التي تميزه عن غيره.

هذه العملية الطبيعية هي الأسلوب الأسهل الذي قد تعودنا عليه منذ الطفولة لنميز بين جسم وآخر دون الأفراط بالخصائص الشكلية أو البحث عنها دائماً وإعطاء فكرة عامة أساسية لجسم يتحرك نحونا هو القصد من

* Feeling and Form by Susanne K. Longer P. 120, Pub by Routledge & Kegan Paul Ltd. New york 1973.


ن ١
الهيئة العامة لحركة الانسان
نراها أولاً دون التفاصيل
ن ٢
الهيئة العامة بالأنسجة
الفاصلة بين الجسم
دون تفاصيل تذكر
في حالة الرؤية .
ن ٣
التماس أ
سطح كرة أ
سطح كرة أ ب
التماس ب
تماس أ

شكل (٦٢)

رؤيته ونستوعب خطوط بنائه الخارجية التي تميزه عن غيره حتماً . وربما في بعض الحالات يحصل أشتباه في الأشخاص ولكن حين إقترابهم منا تظهر لنا خصائص الشكل الواضحة للرؤية لهم منها اللون والتخطيط البنائي للجسم مع كل التفاصيل في الثياب والعضلات وقسمات الوجه والتعبير المنطبع على الوجه . . . إلخ. كل تلك المظاهر بمجموعها تمثل الهيئة العامة للجسم وهنا نؤكد حقيقة وهي أننا نرى الهيئة the form قبل أن نرى الشكل وخصائصه المبنية على التشريح والقسمات والتفاصيل .

ب ـ الرؤية بعينين مرة واحدة كما هي الحال طبيعياً

إن الرؤية بالعينين دفعة واحدة تزيد من حدة الرؤية من جهة وتجسيم أبعاد الشكل المرئي من جهة أخرى .

وعليه فإن لكلا الأمرين أهمية في الفن وله مقومات ذات صلة تكنيكية في كيفية الرؤية .

فالرؤية بالعينين تطبع صورتين داخل المقلتين متشابهتين وليست متساويتين بحكم أختلاف تحديد الصورة لبعد العينين الواحدة عن الأخرى بمسافة صغيرة . ولكن الأعصاب المخية هي التي تدمج وتترجم دفعة واحدة وتصوغها بهيئة صورة واحدة . ولكن نحن حينما نريد تحديد وجه معين يقتضي معرفة طابع ذلك الوجه ومرات عدة لغرض تحديد الخطوط الخارجية نحتاج لغلق عين واحدة وجعل عين أخرى مفتوحة لألتقاط الخطوط الخارجية المحددة الدقيقة كما تفعل «الكاميرا أغلب الأحيان» وهذه العملية قد نحتاجها في بداية تعلمنا رسم الأشكال والأشخاص الذين أمامنا من الطبيعة ولكن بعد تعودنا على أساليب الرؤية الفنية وكيفية معالجتها قد لا نحتاجها إلا في حالات معينة . وسنبين في الشكل (٦٢) نماذج كيفية الرؤية للهيئة والرؤية بعين واحدة وعينين وأسبابها الفيزيائية التي تربك المبتديء حين تعلمه الأخذ بالرؤية الصحيحة .

النموذج (ن ١) يمثل حركة رجل بمقاييس تشريحية رئيسية ولكن مجموعة بناء الجسم تعتمد على الخطوط الخارجية للحركة كما نشاهده لأول وهلة دون التفاصيل فعماد الرؤية هنا الحركة ونسمي ذلك التخطيط «بالسكيتج السريع» وهذا «السكيتج السريع» هو بعينه رسم للهيئة form drawing وربما كان رسم الهيئة سريعاً أم بطيئاً أنه يعتمد على الغرض الذي وضع من أجله أن يكون دراسة لبناء الجسم الخارجي أو يكون تخطيطاً سريعاً لدراسة سريعة معبرة لاقطة .

(ن ٢) يمثل نفس الرجل وبنفس الحركة لابساً طاقماً رياضياً ومظهر هذا اللباس هو اللون فقط والخطوط الخارجية التي قوام تكوينها تشريح حركة الجسم كما في نموذج (١) . وكذلك يعتمد التبسيط كنتيجة لمفهوم الهيئة دون أي تفصيل في داخل الجسم أو أعضائه . والأسلوب هنا هو الأخذ برسم الهيئة فقط كما نراها لأول وهلة .

جـ ـ الرؤية بعين واحدة للجسم أو بعينين

شرحنا سابقاً أن الرؤية لخطوط الهيئة في الأجسام تختل في عملية الرسم حينما نرسم الجسم برؤية تعتمد على كلتا العينين . بينما يفضل أن نعتمد في الرسم على عين واحدة فقط لأخراج أصح الخطوط في تحديد هيئة الجسم وتبين ذلك في «النموذجين ٣ ـ ٤» .

(ن ٣) يمثل رجلا ينظر الى سطح كرة بعين واحدة فتلتقي الأشعة بخط التماس في مركز النقطة (آ) وتكون هذه النقطة حتمية في تحديد خط السطح المشاهد دون تخلخل أو ذبذبة بينما

(ن ٤) الرجل ينظر إلى سطح الكرة بعينيه لينطلق شعاعان يمثلان (آ و ب) ويلتقيان في نقطتي التماس (آ ، ب) وذلك لأختلاف مركز إنطلاق الشعاعين . وعليه يحصل فرق واسع بين (آ و ب) في تحديد مركز الخط المعين لسطح الكرة وتظهر هنا ذبذبة لرسم السطح مختلفة كما في شكل الكرة الصغيرة في (ن ٤) وفي (ن ٣) .

فأسلوب الرؤية الفنية والتعود عليه والأخذ به وتطبيقه أمر بالغ الأهمية في إدراك حدود الهيئة العامة والشكل يصاغ بهذه الخطوط مضاف إليه تفاصيله التي تعطيه الطابع المعين الرئيسي مع طبيعة تكوينه ولأهمية الحدود الرئيسية (الفورم) نأخذ بها لأنها تعطينا الطابع الأساسي فنياً والمعول عليه في بناء الشكل . وهذا الفورم للشكل هو الذي يمثل طبيعة الصياغة في العمل الفني دائماً .

ونأخذ بالتحوير الفني في تخطيط الهيئة . وهي عملية خروج عن المألوف في رسم الطبيعة والتحوير هنا يستند إلى مفاهيم فنية متطورة يستند اليها الفنان في تحويره أو يضيف لها مما يرتأيه في العملية المنبثقة من قيم سريعة أو بطيئة مستندة إلى أصول إمّا قد مرت بمدارس اخرى أو منبثقة عملياً وأبداعياً من تجارب الفنان نفسه ويؤكد عليها ويمارسها كأسلوبية ذات صيغ جديدة ربما لها نزعة منفردة ولكن لها سمات مرتبطة بالطبيعة من قريب أو بعيد بتعمق أو أخذ ظواهر الملمس وهذه الحالات تعتمد على نزعة الفنان وما لديه من تصور ما وراء الطبيعة وكيفية تلمسها خلال ولادة الرؤية المرتبطة به وبنفسيته حيث تتبلور أعماله إلى درجة تتميز بشخصيته الفريدة ذات الاصالة الخلاقة بحيث ينزع فيها إلى إبداء عناصر الفن بذكاء ولباقة .

المبحث الثاني

العوامل الأساسية وشروحها

١ ـ العوامل الأساسية في تكوين الهيئة واصولها .
٢ ـ نظم الهيئة ذات الأبعاد الثلاثة هندسياً ومشاكلها التصميمية .
٣ ـ المساقط الهندسية .
٤ ـ تكوين الهيئة المرئية انشائياً .
٥ ـ انغلاق الفراغ كهيئة .
٦ ـ المجسمات
٧ ـ التشكل ومقوماته الفاعلة .
٨ ـ الوضع .

١ ـ العوامل الاساسية في تكوين الهيئة واصولها

سوف نعلل الظواهر الطبيعية في تكوين الهيئة لأنها الأساس الذي نتعامل معه في الفنون التشكيلية كوسائل تطبيقية لأغراض فكرية وفنية التصور والتطبيق .

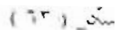
وسنخرج بالنظرية القائلة لكل هيئة (فورم) Form خصائص الشكل ولكل شكل له خصائص الهيئة . وبما أن العمل الفني المنتهي من الأخراج هو هيئة حاصلة على تفاصيل متعددة لعناصر الفن فسوف نلتفت إلى ظواهر الطبيعة ونعللها فيزيائياً وخاصة بما يتعلق بالرؤية الفنية .

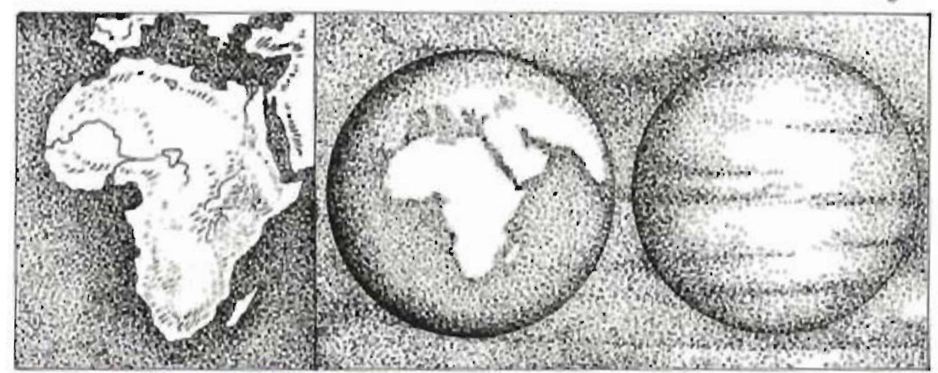
كلنا قد عرف علمياً أو قرأ ذلك ، أن الكرة الأرضية عبارة عن كتلة جامدة تسبح في الفضاء بحكم علاقتها بعائلة السيارات الشمسية . وأن هذا الكوكب له رؤية خاصة على هيئة كرة تحيط بها الغيوم ولا يظهر من خصائص وتفاصيل ما يحدث أو متكون على سطح الأرض أو داخلها خاصة إذا ما جلسنا فرضاً على سطح القمر وشاهدنا الأرض تسبح في الفضاء الأسود على هيئة كرة زرقاء مغلفة ببعض الغيوم الرمادية والبيضاء، وهذا ما وافانا به رواد الفضاء من صور صوروها للأرض .

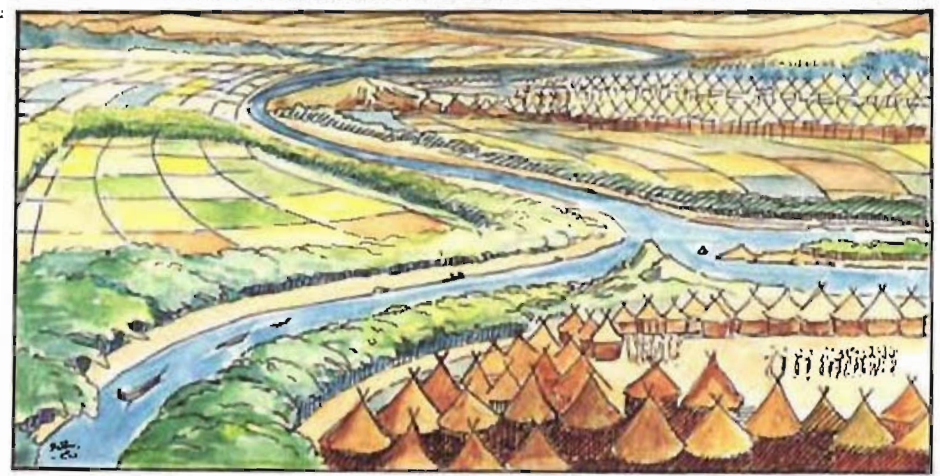
ففي هذه الحالة نطلق على الأرض هيئة كروية لانعرف ما تحتويه من تفاصيل ولو افترضنا أننا آتين من جرم آخر كمشاهدين لاغير نرى الكرة الأرضية من مسافات بعيدة .

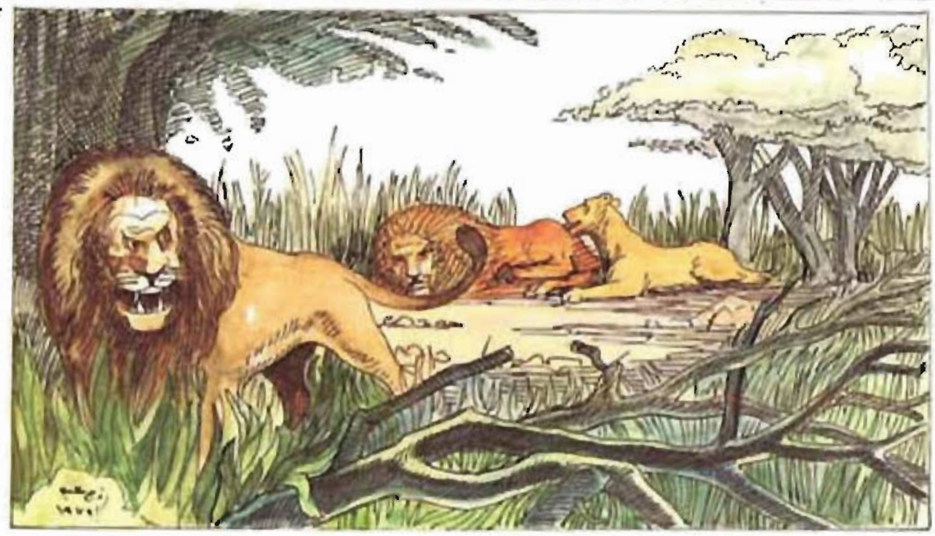
فالأرض هنا ذات هيئة كروية كما نلاحظ ذلك في الشكل(٦٣) (ن ١) حيث تسبح بغيوم في الفضاء الخارجي .

ولكن كلما أقتربنا إلى الكرة الأرضية كلما ظهرت معالم القارات والبحار التي على سطحها ففي هذه الحالة تظهر هي هيئة الكرة الأرضية ذات العناصر المتعددة . على هيئة خريطة عامة تظهر فيها مثلاً . قارة أفريقيا (ن ٢) فالقارة هنا تفصيل واضح على سطح الكرة . وقد تحولت الكرة الأرضية إلى أظهار تفاصيلها بحكم تقربنا منها وظهرت مساحة أفريقيا واضحة أو شكل أفريقية كما نسميه جغرافيا فأفريقيا كمساحة تحتل جزءاً من









سطح الأرض نقدر أن نسميها هيئة أفريقيا الجغرافيا وهي في نفس الوقت شكل لأفريقيا إذا ما توغلنا بالتقرب من الأرض لمعرفة عناصر التفاصيل المتكونة منها هذه القارة . وإذا أخذنا (ن ٢) وهو يمثل هيئة الأرض مرسوم داخلها القارات وخاصة يتضح فيها للرؤية قارة أفريقيا . فقد أنتقلنا من التعميم إلى التخصيص في النظر أي بدأنا نبحث في الأجزاء ومن هذه الأجزاء الرئيسية للكرة الأرضية القارات والبحار ومن هذه القارات أفريقيا . وكلما أمعنا في التدقيق في عناصر تكوين افريقيا وأقتربنا من سطحها لظهرت القارة بكاملها على هيئة خريطة وهنا يمكن مجدداً اعتبار أفريقيا هيئة جديدة كبيرة وذلك لأنها تحتوي على عناصر تكوينية انشائية وحياتية متعددة في داخلها يمكن لنا أن ننتقل إلى التفاصيل الشكلية في أفريقيا وإلى دقائق هذه التفاصيل حيث نحصل على رؤية جديدة تختلف عن الخارطة الأساسية كما نشاهد المنظر في (ن ٤) حيث تظهر خصائص الطبيعة والتضاريس الأرضية والحياتية بأفريقيا التي لها صفات تختلف تماماً عن خصائص وتضاريس القطب الشمالي أو أوربا .

فالأكواخ المخروطية ورجالها السود وطبيعتها السخية وأنهارها التي تظهر على هيئة خيوط زرقاء ثعبانية تتحرك على سطح الأرض وأشجارها الباسقة التي تغطي سطح القارة على (هيئة كتل) لها صفات تكوين وتخطيط خاص منظوري كل تلك تعطينا فكرة رئيسية تصويرية عن تكوين عناصر سطح القارة الأفريقية من حيث النباتات والحياة والتضاريس المختلفة .

وتتسم هذه الظواهر برؤية عناصر ذات صفات عامة مساندة بعضها البعض لأيداء بناء هذا المشهد الذي نراه في (ن ٤) وهنا الهيئة الجديدة تغيرت صفاتها عن (ن ١) وهكذا إلى أن نصل إلى (ن ٥) حيث نجد غابات أفريقيا موضوعة البناء بشكل تصويري يمثل الوحوش المنفردة بها هذه القارة تقريباً وهي الأسود وكيفية مشاهدتها في مرابضها داخل الغابات . وقد رسمناها بأسلوب منظوري ذو موضوع واضح المضمون .

نستنتج مما تقدم أن الهيأة حين تكوينها لها صفات عامة ذات خصائص شاملة تدل عليها ولكن حين ندقق في تفاصيلها تتحول تلك السماة إلى هيئة جديدة وهذا ينطبق على كل المرئيات تماماً .

والتفاصيل يمكن أن تعتبر أشكالاً ذات أبعاد وتشريح معينة كما في الأسود وفي نفس الوقت شكل الأسد يحتوي على هيئته الخارجية ذات الخطوط العامة المكونة لبناء جسمه كما شرحنا في الشكل (٦٢) نموذج (١ ، ٢) .

فتكوين الهيئة يتغير طالما المشاهد والرؤية تتغير وكذلك ما ينطبق عليها ينطبق على الأشكال وكل هذه العملية هي نسبية وتصنيفية لغرض تسهيل مهمات العملية الفنية حيث الهيئة تحتوي على عناصر متعددة ذات أوجه متعددة .

ونفس التعبير يستعمل في الحياة العامة لوجود أكثر من عنصر واحد في هيئة ما .

فمثلاً نقول هيئة مجلس الوزراء أو هيئة المجلس البلدي . أو الهيئة العامة لمنظر مدينة بغداد . أو الهيئة التدريسية للأكاديمية وهكذا تنطبق هذه الفرضية على كل المرئيات .

وكل شخص له هيئة وله شكل يمثل طبيعته وطابعه ومن هنا تتيح لنا الطبيعة أن نتعرف على زملائنا وأهلنا وأصدقائنا من خصائص ودقائق هذه الهيآت المتشابهة (صبغة الأنسان) العامة ولكن تختلف في سحنها وأشكالها طبقاً لأختلاف دقائق تفاصيلها التشريحية والتكوينية .

وينطبق هنا على شجرة أو نبتة ونعرف شكل النبتة العام (الهيئة) ولكن لو أخذنا في دراسة تفاصيلها

لخرجنا بنفس النتيجة التي خرجنا بها في الشكل (٦٣) ولو دققنا في كل شجرة أو حيوان لوجدنا له صفات عامة (هيئة متشابهة) ولكن كلما تعمقنا بدراسة التفاصيل لوجدنا أن هذه الصفات تختلف بين شجرة وأخرى ولو كانت من نفس الفصيلة وهكذا .

والهيئة تحتوي على الصفات العامة والخاصة بينما الشكل يحتوي على الصفات الخاصة وعناصرها المتعددة التي تبني ذلك الشكل المسمى بالتكوين وذلك التكوين حينما يكتمل يسمى الهيئة كما نفعل ذلك في تكوين تمثال أو تصوير لوحة أو بناء عمارة أو قصر أو ما شابه ذلك .

ويمكن لنا أن نقول استناداً لما تقدم :

أن كل ظاهرة تقع تحت العين إن كانت حيوان أو إنسان أو نبات أو شجرة أو صخرة أو غيوم أو أنهار أو جبال ... إلخ . لها صفات أساسية ذات خطوط خارجية تحدد عملية البناء الداخلي لها وهذه الخطوط أشبه ما تكون خطوطاً مختزلة هندسية الحركة والإيقاع كما شرحنا سابقاً وسوف نبين ذلك في الشكل (٦٤) وتتميز هذه الحركة وعناصرها التي تسهل علينا مهمة التشكيل والرسم والنحت بحيث تعرفنا في كيفية المقارنة بين الهيئة لصياغة جسم ما أو حيوان ما أو ما شابه ذلك .

ويمكن القول أن لكل جسم أو مادة له هيئة من القارة حتى الجبل ولكل هيئة لها أبعاد ثلاثة طول وعرض وارتفاع (وهذا بناء يحتل فراغ) .

والهيئة تظهر دائما واضحة دون تعقيد حتى ولو كانت ذات بعدين مثل سطح واحد للصندوق أو الوجه أو ما شابه . وفي هذه الحالة نفهم شكل هذه الهيئة دون الرجوع لأخذ ما نرى لغرض تفحصه . ولكي نعرف هل يحتوي على أربعة أو ستة أوجه أم له بطن فارغة .

وفي فن الرسم يجب أن نقدم نفس الأحساس بالهيئة والفنان له واجب هنا يجب إظهار رؤية السطوح الثلاثة للصندوق بأسلوب التلاشي المنظوري لإظهار (الرؤية الواهمة) هيئة هذا الصندوق وكأنه طبيعي حقيقي .

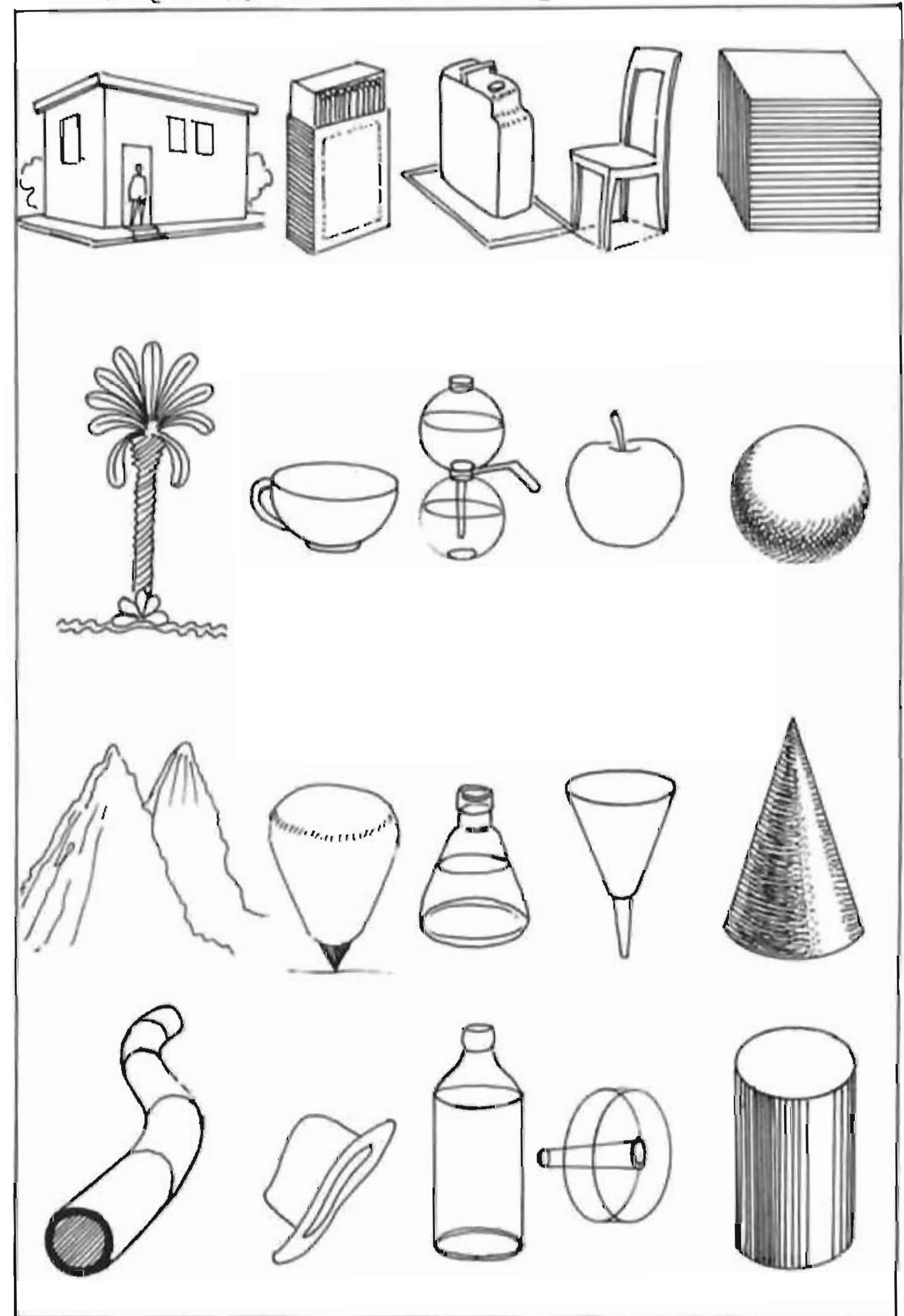
ولنأخذ مثالاً على ذلك لو فرضنا أن نرسم «تلفزيون» فحتماً التلفزيون ذو شكل نسبي ينتمي إلى هيئة المكعب أو متوازي المستطيلات وهذا الجسم له مادة مكون منها لها نعومة معينة وله شاشة وربما كان له لون معين إذن في هذه الحالة يستوجب رسمه بأسلوب المنظوري الهندسي مضاف اليه ما ذكرنا من عناصر أساسية مع الضوء لأظهاره برؤية طبيعية طالما تقربنا برؤية ومشاهدة واقعية له .

والمشاهد عامة لا يتأثر برؤية صندوق بقدر ما يتأثر برؤية بيت أو دار ريفية مثلاً . ولا يعرف العلاقة التي تربط هذين الشكلين . ولكن نحن نعرف ما العلاقة هذه وما تربطنا بين الصندوق والدار وهذه العلاقة هي الهيئة التي نتمكن من أن نكيفها كيفما نريد حسب الغرض الفني الذي نحن نبتغيه مضاف في كلتا الحالتين الملمس الخارجي والضوء والظلال واللون حسب مقتضى كل عمل .

أما مساحة الأحتلال خلال اللوحة فأمر نسبي يتوقف على الحجم البنائي الذي نريده ليكون وسيلة للتعبير البنائي والأنشائي في مجمل هيئة العمل الفني * .

* Famous Artists Course, Vol (1-6) by Famous Artists School Vol. 6, P. 3, Pub by Famous Artists School Westport Connecticut U. S. A. 1962.

شكل (٦٤) نماذج للهيئة صغيرة وكبيرة مختلفة البناء والتكوين وكلها تخضع لأصولها الهندسية



فالعمارة في البناء لها نفس الخصائص والتمثال كذلك واللوحة لها نفس الخصائص مضاف اليها أنها ترسم على سطح والهيئة لها وهم منظوري مع كل خصائص التلوين . وكذلك كل الأعمال الفنية الأخرى منها الجميلة أو الحرفية .

ومن خلال هذه الخصائص ندرس أساليب تكوين الهيآت للمنشآت وكيفية تكوينها إذ ليس من المعقول حين تكوين عمل فني أن نبدأ ببناء الشباك أو الغرفة دون الأساسات العامة أو دراسة هيئة الخريطة المراد تطبيقها . كما نشاهد ذلك في الشكل (٦٥) حيث جعلنا التبسيط والتركيب البنائي أساسا لصلابة الهيئة الشكلية أما الشكل (٦٦) فهو الأعتماد على التشريح والأبعاد لتكوين صلابة الجسم . وكذلك تكوين أبعاد ثلاثة لوضع الكتل للمشهد المركب في النموذج (١) .

فمعرفة العوامل الأساسية للهيئة هي التي تمهد لنا النضوج والصلابة في التخطيط والتلوين .

وكلما كان المختص من الفنانين ذوي الخبرة الواسعة في هذه العوامل التي سوف نشرحها كلما كان ذو قوة مهيمنة على إخراج عمله بالشكل الذي يرضيه ويرضي المعنيين بذلك .

عدا ما شرحنا كنماذج سنبين أهم العوامل الأساسية لتكوين الهيئة لعلها تبدو غير منظورة من الناحية الفيزيائية :

١ ـ استحسان العمل الانشائي

أهم ما يعزز عملنا التكويني هو أستحسان العمل مباشرة من قبل الآخرين قرب مشاهد يتذوق الخط أو اللون أو الأيقاعات التشكيلية في اللوحة . أو العمارة . أو قطعة الفخار . إن هذا العامل ناتج عن أدراك المشاهد وحسن إبداء الفنان المنتج وله أهمية كبرى في تكوين العلاقات المكونة للهيئة بوجه عام . أي جمال الابداء مضاف إليه عناصر التبويب والتعشيق والصلة .

٢ ـ التكوين الأنشائي للفكرة السائدة في تكوين الهيئة والمعاصرة لها

يحق لنا أن نقول أن تكوين الهيئة تقسم إلى حلقتين . الأولى الأساليب في تكوين الهيئة تقليدياً منذ القديم وحتى القرن الثامن عشر والتي تعتمد على التقاليد المدرسية المتبعة والمعروفة والثانية هي النظرة الحديثة المعاصرة التي لا تتزمت كثيراً في المفاهيم القديمة بل تعتمد على الأبتكار وطبيعة المواد المستعملة . وربما الأبتعاد عن الطبيعة كثيراً أو قليلاً حسب رغبة وأسلوب وشخصية الفنان أو المعمار * .

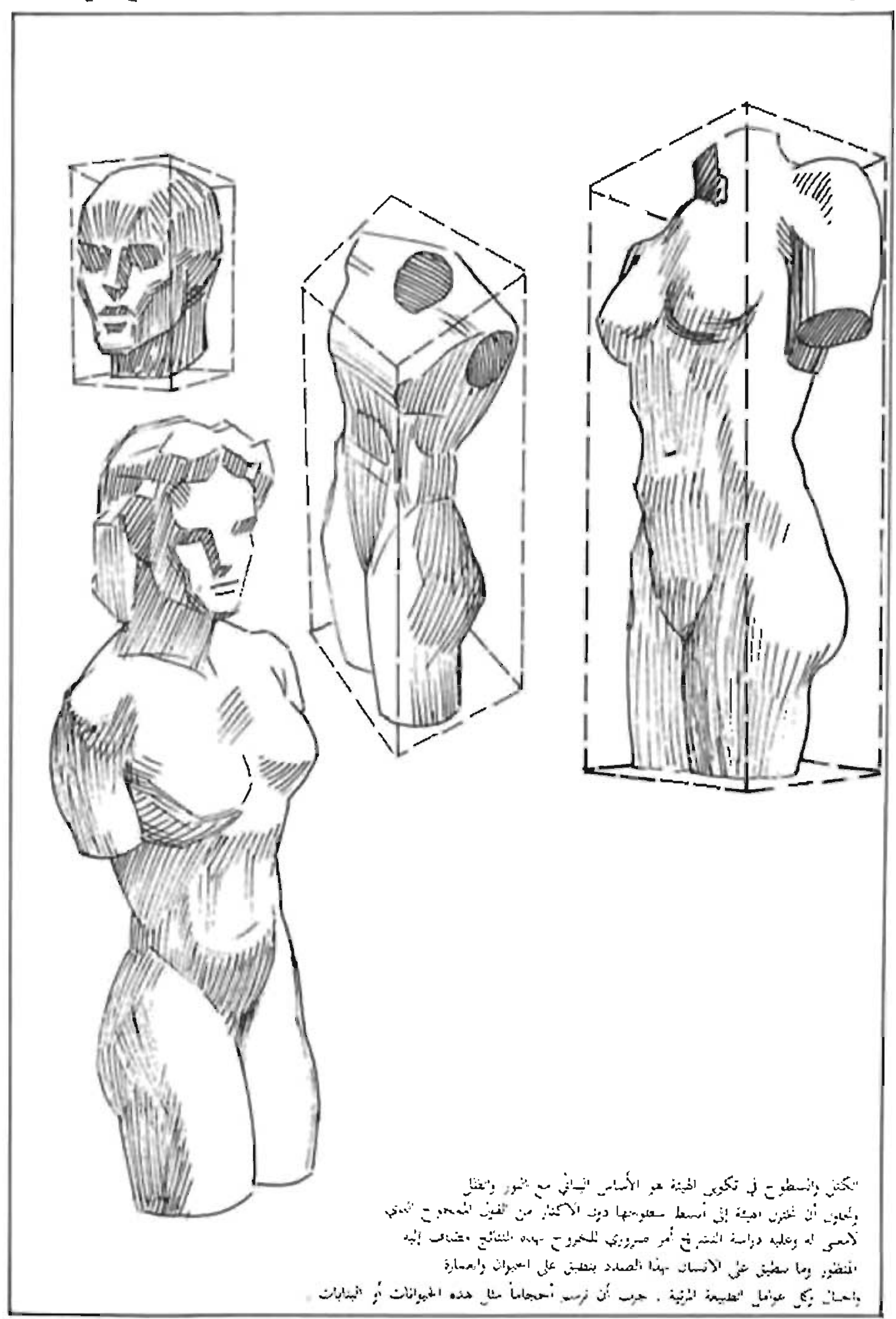
٣ ـ الضوء والنور والظل

أهمية التوزيع ودرجاته ونوعية غاياته العامة هي التي تعطي التعبير النفسي والحسي للعمل الفني أي كان نوع تشكيله .

٤ ـ الحركة والصوت والموسيقي في تكوين الهيئة

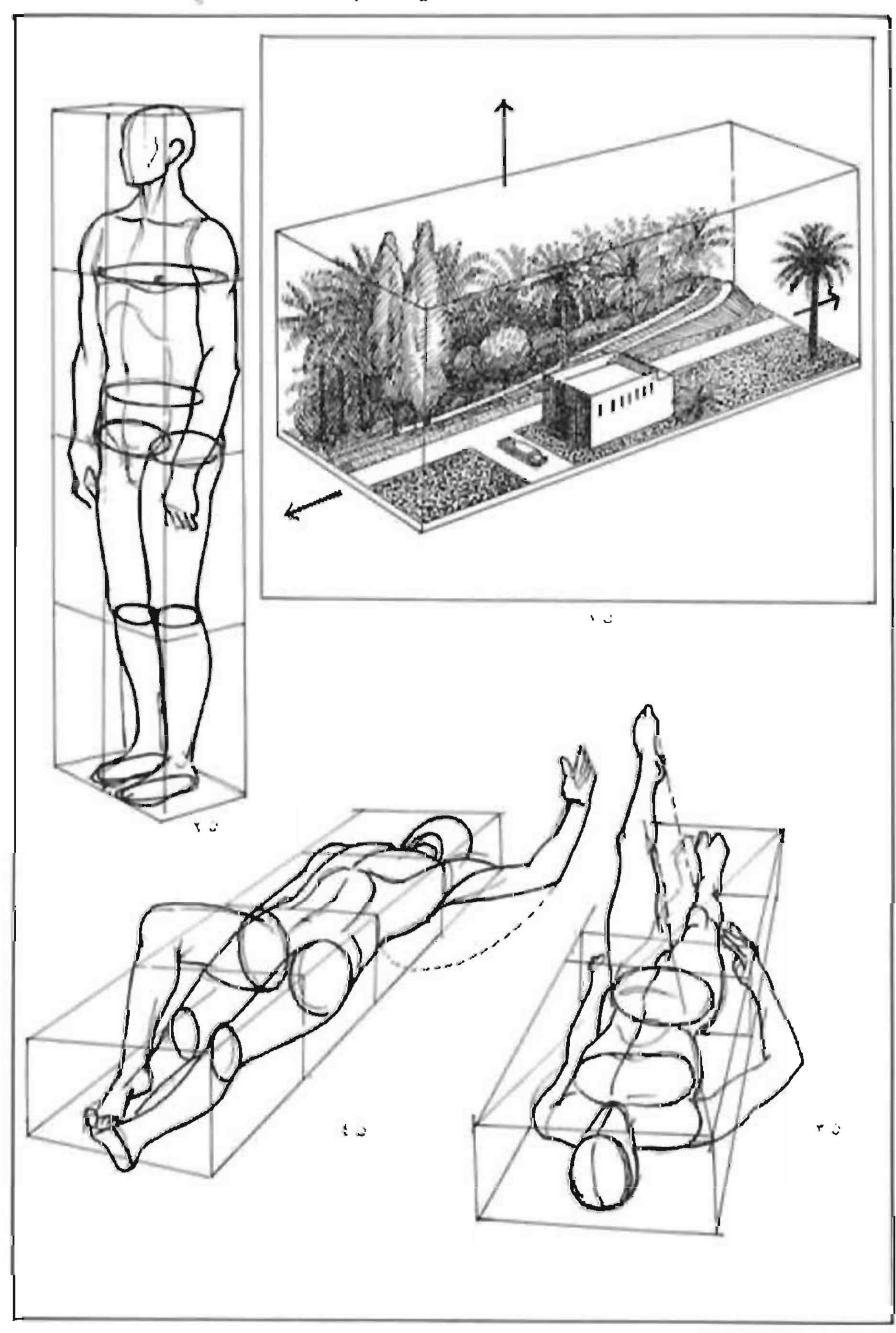
لكل عمل فني له أسلوب صياغة في الهيئة ومن سمات هذه الهيئة نقرر نوعية البناء هل هو متحرك أم هو راكد أم مستقر .

* Visual Aesthetics, by JJDE Lucio, Mayer P. 58, Pub by Lund Hymphries London 1975.

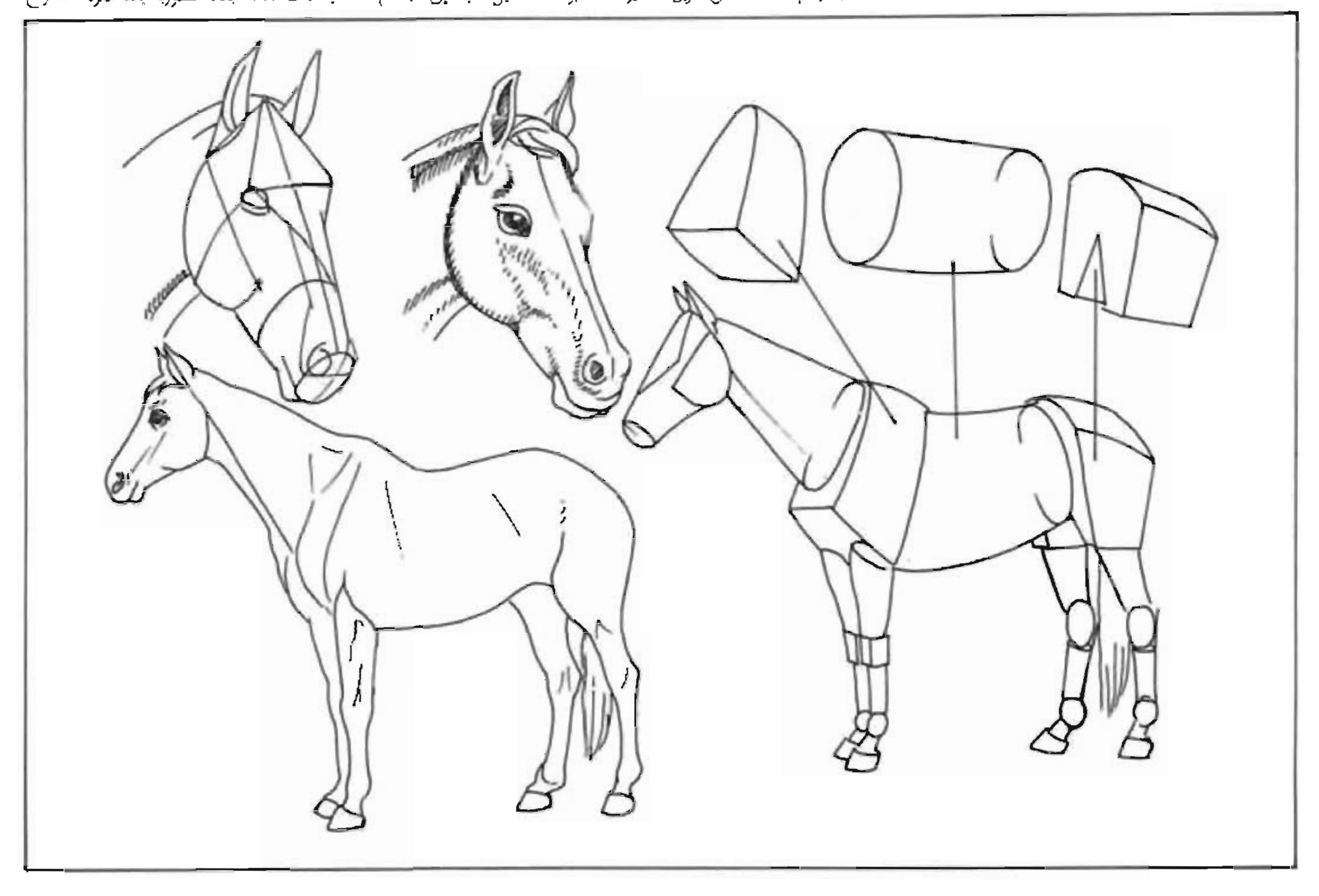


الكتل والسطوح في تكوين الهيئة هو الأساس البنائي مع الشعور والعقل
وتحاول أن تختزل الهيئة إلى أبسط سطوحها دون الاكثار من الفن المصنوع الذي
لامعنى له وعليه دراسة التشريح أمر ضروري للخروج بهذه النتائج مضافاً إليه
المنظور وما ينطبق على الانسان بهذا الصدد ينطبق على الحيوان والعمارة
والنبات وكل عوامل الطبيعة المرئية . جرب أن ترسم أحجاماً مثل هذه الحيوانات أو النباتات .

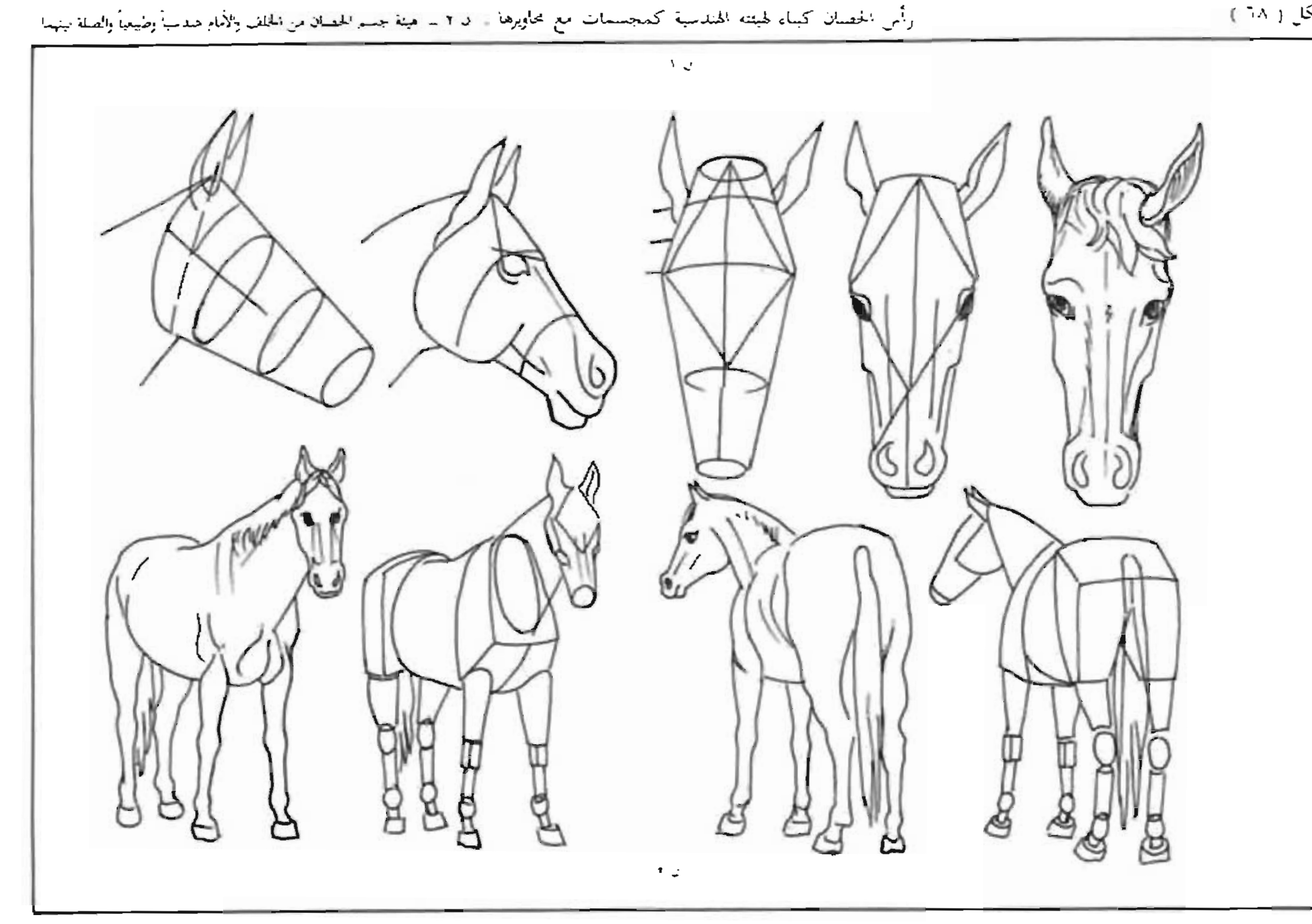
شكل (٦٦) صلاحية الهيئة تتأتى عن صحة وصلاحية الأبعاد الثلاثة في عملية البناء التخطيطية



شكل (٦٧) كيفية رسم الحصان عن طريق تفسير ذلك بواسطة تحليل الهيئة إلى أجسام هندسية ذات ثلاثة أبعاد منظورية بعد معرفة التشريح



شكل (٦٨) رأس الحصان كبناء لهيئته الهندسية كمجسمات مع محاورها . ن ٢ ـ هيئة جسم الحصان من الخلف والأمام حدساً وطبيعياً والصلة بينهما



فرسم شارع مزدحم في وضح النهار يمثل هيئة ذات حركة عنيفة وبنفس الوقت تمثل عنف الأصوات للسيارات والباعة والناس والقطارات كل تلك تعطي فكرة حركة ذات أصوات متحركة عالية عنيفة . وكذلك ملاعب كرة القدم . لنتصور ماهية الحركة والأصوات .

أما الموسيقى فتتأتى من التزيين العام في الشوارع ليلاً أو نهاراً وتصنيف الألوان والكهرباء والأضواء المتلألئة مما تدفع الينا بالأحساس الموسيقي من جراء وجود هذه الألوان بشكل متحرك ومنظم تؤثر في نفس المشاهد والفنان على السواء . ونحن بدورنا نعكس هذا الأحساس على العمل الفني .

أذا رسمنا شوارع المدينة في منتصف الليل خالية من المارة والسيارات سيكون عملنا التكويني للهيئة خالياً من الصوت أي الشعور بالسكينة والهدوء عن طريق التصوير والرسم . والعكس إذا رسمنا المنظور في منتصف الظهيرة فالحركة والصوت هما العاملان المؤثران في حواسنا حين مشاهدة ذلك العمل الفني .

٥ ـ رمزيــة اللــون

سبق وأن شرحنا اللون ورمزيته في شتى المجالات والحياة العامة وعند الشعوب وله دلالات لا تعد ولا تحصى في هذا الباب منها تأثيره الموسيقي كرمز وتأثيره السياسي كرمز وتأثيره الأجتماعي وتأثيره العاطفي والنفسي وتأثيره الجمالي العام وتأثيره الطبيعي المربوط بظواهر مشاهد الكون .

٦ ـ المقارنة المؤثرة في الهيئة والتي تؤثر على النواحي النفسية عند الفنان والعوامل التي تؤثر على المشاهد

إن من أهم العوامل الرئيسية في النتاج الفني هي جمالية توزيع عناصر الهيئة حسب مقتضيات الدوافع والرؤية الأبداعية أو الموضوعية والتي تكون الأساس المميز للأسلوب الفني المتفق مع دوافعه النفسية والحسية . ومن خلال هذه العوامل يوجد الدافع الخارجي الذي ينقل هذه العوامل النفسية والحسية والمرئيات إلى المشاهدين وكيفية التأثير بهم . وكلما ارتفعت مميزات العمل هذا بالنسبة للمشاهدين والنقاد والمفكرين كلما كان العمل ناجحاً وأصوله النابعة من صفات الفنان متكاملة والعكس بالعكس .

٧ ـ المعاني التي تفسر الهيئة

إن جميع ما شرحناه في هذا الكتاب له الصلة الموضحة لمعاني الهيئة ولكن لا نكتفي بالتفاسير المادية الناتجة عن الرؤيا بل هناك دوافع وتفاسير غير منظورة تقودنا اللوحة اليها شيئاً فشيئاً وربما كانت مربوطة بالعقل الباطن عند الفنان والمشاهد توضح العلاقات عن تكوين الهيئة التي وضعها الفنان مضمنة الأشكال والحجوم والعلاقات عامة .

في رؤية الأشكال المرسومة . ربما هذه الأشكال تنقلنا الى مدارك يكملها العقل دون وجود صورها بل (بالتداعي الحر) المنطقي المنتقل من الرؤية المادية الى مسار العقل الباطن عند المشاهد ونسميها العلاقة الروحية بين الصورة والناظر . وهذه من أهم مزايا العمل الفني .

٨ ـ الدراما في الهيئة وتكويناتها

نقصد هنا بالدراما التفاعل الحياتي الحي والعنيف بين اللوحة والمشاهد وكيفية نقل أفكار الفنان إلى

الجمهور والنقاد وتعتمد هذه العملية على عنف أو إتساق عملية الهيئة التصويرية ومغزاها وتأثيرها في العالم الخارجي مستمدة من عناصر تكوين اللوحة .

٩ ـ الأحساس بالهيئة

وذلك بواسطة النظر والرؤية أو بواسطة اللمس فالغالب في رؤية اللوحات تتأثر بها الرؤية . أمّا الفخاريات والمواد المصنوعة فنياً كالنحوت ، فالفنان والمشاهد لا يكتفيا بالرؤية بل باللمس كذلك . وما ينطبق على حس الفنان ينطبق على المشاهد ، من حيث المادة الخام والتوزيع وأصوله التكوينية هندسياً أو طبيعياً أو جمالياً وابداعياً وذاتياً مع مناسيب التطور في الأساليب القديمة والحديثة .

١٠ ـ رؤية الفنان المنتجة للعمل الفني وتقبلها عند النقاد والجماهير

لكل عمل فني وفنان جمهوره وكلما أتسعت دائرة المشاهدين والنقاد كلما ترسخ عمل ذلك الفنان . فالعوامل النفسية والأجتماعية واستعداد المجتمع لتقبل هذا الفنان دون غيره أمر يرفع من مستوى الفنان ويشجعه على الأبداع الفني ولا ننسى أن الأدراك العقلي والحسي عند الفنان ينضج العمل الفني مع الخبرة الدائمة الجدية والمثابرة على أكتشاف نفسه من خلال العمل وربطه بحياة الجماهير والمجتمع الذي يعايشه .

١١ ـ العمل الفني كهيئة

هو مخاطبة الناس والحياة على مختلف مدارات أجيالها وليست أعمالاً ذاتية محدودة لا تتعدى عتبة الدار . ولذلك يسمى هذا العامل الرئيسي للهيئة بالعامل الأساسي لربط الصلة بين العمل الفني والمجتمع بشكل جدي وناجح . وذلك لقيام الفنان بعكس نوازع المجتمع في عمله الفني من جميع النواحي النفسية والأجتماعية وحتى الأقتصادية والسياسية .

١٢ ـ كيف نصوغ الهيئة *

شرح لتكوين الهيئة في العمل الفني

إن عمل هيئة تشكيلية رسماً أو تخطيطاً أو تصميماً تحتاج إلى فهم أكثر مما نحتاجه في سماع الموسيقى أو قطعة أدبية وقد كان الاعتقاد السائد سابقاً أن الفوارق بين مختلف الفنون لم تكن بينة إلّا في قضايا تفسيرها أو شرحها . والفنانون إن كانوا تشكيليين أو غيرهم فكلهم يتميز باثارة الخيال والنوازع الروحية للأنسان في جيل ما معبراً عن روحه وطابعه ووضع مفاهيم مدرسية معينة مضافة إلى ذلك العصر وفلسفته الاجتماعية التلقائية العامة .

إن شرح وتفسير عمل تشكيلي يشبه تماماً تكوين وشرح الهيئة في الموسيقى . ولهذا السبب نقول شرح هيئة تشكيلية تقاس بشرح العناصر الفيزيائية المتكونة منها المحتوية في مضمون الرسم أو النحت وهي في هذه الحالة تقارن بالعمل الأنشائي للموسيقى للتشابه الحاصل بينهما . ولدينا كثير من الرسامين قد عبروا بأسلوب موسيقي ظاهر في تكوين أعمالهم وكثير من الفنانين تأثرت أعمالهم بالموسيقى أو القضايا التجريدية الأنسانية

* المصدر السابق (ص ١٩٢)

كالعلاقات الأجتماعية والحب والصداقة والدين والفلسفة وقد عكسوا هذه العلاقات بروح موسيقية في أعمالهم التكوينية .

وحين العزف الموسيقي في حفلة أمام الجمهور فإن الجمهور في هذه الحالة إذا لم ينسجم مع العزف لا يمكنه أن ينهزم عن السماع بسهولة . وفي هذه الحالة نجد الطلب على عمل موسيقي أشد منه على عمل تشكيلي حيث تعرض أعمال متعددة متجمعة في معرض خاص يؤمه من يشاء دون الألحاح أو الفرض القسري . ومهما حصل في رؤية هذه الأعمال الفنية فيمكن للمشاهد أن يغض الطرف عند عزوفه عنها . ونعتقد أن الراغب في مشاهدة معرض ما هو في حالة رغبة أفضل للمشاهدة من سامع الموسيقى الذي يجبر على التكيف للسماع في كثير من الأحيان . والمتعة المتأتية من المشاهدة هي عملية مكملة لتكوين الهيأة الفنية إذ كل عنصر من تكامل الفن هو جزء رئيسي من النتاج الفني ، وهكذا المشاهدة المكملة للعمل الفني والتي يقوم بها الجمهور .

وعليه فالهيئة Form هي الأعم في تكوينها إذا ما قورنت بالشكل والشكل له النزعة التطبيقية المحسوسة أكثر ولذا يحصل الخلط الدائم بين الهيئة والشكل وحتى عند المختصين . ومفهوم هيئة يمكن معرفتها من خلال الفلسفة الجمالية كذلك حيث يمكن التعبير عنها فلسفيا وإدخالها ضمن الحركة التجريدية ــ الرمزية ــ والرومانسية . وحتى تستخدم في الموسيقي والأدب والرواية والقصة وهي كلمة تستخدم في الفنون التشكيلية للتعبير عن الأبعاد الثلاثة الهندسية والطبيعية في العمارة والنحت والرسم والفنون التطبيقية . وكما وضحنا في الأشكال السابقة وخاصة في الأشكال من (٦٢ ــ ٦٨) ، كلها بحث في كيفية تكوين وصياغة الهيئة ضمن الانسان والحيوان والطبيعة ذات الثلاثة أبعاد في الفنون التشكيلية .

وهي على العموم صياغة وتكوين الشكل المعطى للأبعاد من قبل الفنان أو المصمم . ولا ننسى أن هناك هيئة في الأعمال التجريدية البحته حيث توجد الهيئة المطلقة خلاله . وعليه نستنتج ما يلي :

من ينظر للأعمال الفنية المربوطة بواقع الطبيعة من قريب أو بعيد سوف يجد الهيئة متصلة اتصالاً وثيقاً برسم وتصوير الطبيعة كمواد ظاهرة المعالم من خلال تكوين ظاهري للأزياء أو مقومات الحياة من خلال عامل العصر أو الزمن .

حيث أن الواقعية يمكن أن تقرر نوع الهيئة زمنياً حيث يكون الموضوع المشاهد يقع مشهده في فترة معينة خلال النهار كأن يكون شروقاً أو صباحاً أو عصراً أو غروباً ونجد عامل الزمن مربوطاً بضمان الهيئة المكونة في العمل الفني المنتج . وينطبق هذا على مدار أشهر وفصول السنة . وتعتمد الهيئة على طراز المساحة والفراغ الذي تمثله ضمن العملية الفنية . ولكن قبل كل شيء نقرر هنا كيفما كانت صياغة الهيئة يجب أن تقوم بمسرة العين وفي نفس الوقت تؤدي الوظيفة الأساسية التي تثبت من أجله تلك العملية الفنية .

والشغل الشاغل على مدى العصور الحضارية كانت الهيئة العامل الأساسي في كيفية صياغتها وبقائها . وغالباً ما كان الفنان له من الأهداف في كيفية تكوينها فكرياً وتطبيقياً مجال كبير ولذا فكان يلجأ إلى أبتكار الهيئات المبسطة لتكوين لغة جديدة معبدة الطرق في الرؤية والتفسير كما فعل براغ وبيكاسو في سنة (١٩١٠ ــ ١٩١١م) حيث كانا مشغولين في تأسيس الهيئة التكعيبية أو ما يسمى (بالمدرسة التكعيبية المعاصرة) .

ويعزى هذا التنسيط إلى الرواد الأوائل في هذه المدرسة ليس إلّا وسوف نجد في كل الأزمان والمدارس المتعاقبة فنياً أن رواد المدارس الحديثة يضعون مقومات جديدة حيث تطغي على المدارس القديمة التي قبلها .

وهكذا تتكون لغة جديدة وبمفاهيم صياغية جديدة للهيئة تفرض نفسها على الجمهور وتطرد المدارس التي ما قبلها من حلبة الميدان الفني القائم بقدر أو بآخر .

كل هذه العمليات الحضارية تتوقف على كيفية صياغة الهيئة بأفكار جديدة متحركة عنيفة ولكن تحمل في سماتها البساطة اللغوية الأخاذة التي تسحر الجماهير والنقاد في آن واحد . هذا من جهة ومن جهة أخرى تقاوم الرتابة والتكرار الحاصل في الرؤية والتعود عليها إمَّا من ناحية التكوين الأنشائي أو من ناحية المعرفة والمشاهدة .

ولا ننسى الحضارة الأشورية والفرعونية والأسلامية كانت تحمل صفات الهيئة المبسطة كلغة حيث أثرت نوازعها بمفاهيم المدارس الحديثة كالتكعيبية والاستقبالية والتعبيرية (والزخرفية) . وهكذا كان في الفن الأغريقي والروماني حتى عصر النهضة حيث كان الأرتباط الوثيق بها من جهة ومفاهيم جديدة للواقعية العلمية من جهة أخرى .

ونلاحظ عاملاً جوهرياً ظهر في مدارس الغرب خلال القرن التاسع عشر والعشرين وهو عامل البحث العنيف الديناميكي المستمر عن مفاهيم جديدة للهيئة . حيث قام كثير من الفنانين الكبار الذين حملوا لواءً ضد الفن التقليدي القديم - وأدخلوا صيغاً للهيئة جديدة بمفاهيم فلسفية ذات رؤية جديدة . وهم بذلك لم يبالوا ما سيكون وقع عملهم على النقاد والجمهور . ولكنهم كانوا رواداً في مضمار هذا التطور دون هوادة حتى على أنفسهم .

وعليه يمكن نقرر أن البحث عن هيئة جديدة هو الشغل الشاغل لرواد الحركات الفنية المعاصرة في العالم ونحن لا نقول كل ما كان جديداً هو جيداً بل إن هذه التيارات سوف تتغربل بمشقة لتقرر الأجيال المعاصرة أو التي تليها فيما إذا كانت ذات نفع حضاري عالٍ أو رديء أو يُترك القسم الضعيف منها في حكم التاريخ للأجيال الصاعدة .

٢ ـ تنظيم الهيئة ذات الأبعاد الثلاثة هندسياً ومشاكلها التصميمية

ينصبّ إهتمامنا في تكوين الهيئات ذات البعدين أن يكون وجه واحد فقط لتصميم شكل ما . دون الرجوع إلى المجسمات كأن يكون مربعاً أو دائرياً أو مستطيلاً . وهذه العملية سهلة التطبيق إذا ما قارناها برسم المجسمات .

وهذه الحقيقة هي التي تقودنا إلى الانتباه في وضع المجسمات في فراغ حقيقي إذ نراعي عند إخراج الهيئة قيمة النظر إليها من جميع وجوهها . وبنفس الرؤية ما يراه المشاهد . والمشاهد من هذه الناحية ضعيف الادراك ما لم يلمس بنفسه الأوجه الثلاثة المنظورية التكوين على السطح .

وهنا نتبلور فكرة أننا لا نتعامل مع اسلوب واحد في تكوين الهيئة وعلاقاتها . بل يجب ان نتعامل مع عدة أنظمة من العلاقات المتداخلة فيما بينها . غير أن هذا التصميم لتكوين واحد عدة أوجه متداخلة مع بعضها ومختلفة الرؤية . أضف إلى ذلك أن كل وجه للمجسم مثلاً يوصلنا إلى الوجه الذي يليه أو يجاوره وهكذا بخلاف الهيئات ذات البعدين التي تكون معينة الأبعاد في سطوحها ومقاييسها .

ولهذا السبب يضع النحات تمثاله على قاعدة متحركة ليرى ويحرك تمثاله إلى جميع الجوانب المجسمة المنحوته حين العمل ولأنه مسؤول عن إخراج منحوته من جميع الجهات وله الدراية بالاعتناء بقسماتها ومميزاتها التكوينية والتشريحية والعلاقات المتعددة ضمن الهيئة .

٣ ـ المساقط الهندسية

رسم المساقط الهندسية تكون على سطح ذو بعدين ولكن ما فائدة رسم هذه المساقط للأعمال الفنية ذات الثلاثة أبعاد كالبناء المعماري والتصميمات الداخلية والأثاث وغيرها .

وأساس الفكرة أن نحلل الهيئة إلى أوجه رئيسية يمكن أن تبين لنا هذه السطوح المرسومة احتلال مساحات من الأرض أو الجدران ... إلخ بمساحات معينة تساعدنا على تقسيم السطوح الفارغة التي نحن بصددها وهكذا ونعتبر هنا المسقط الهندسي هو الشكل الذي سوف تحتله الهيئة ذات الأبعاد الثلاثة .

ويمكن لنا التصور حين التصميم أن نرسم أربعة مساقط لأربعة أوجه لحجم يشبه الصندوق ومشتقاته في الصياغة .

فالمعماريون والمصممون الصناعيون يستخدمون للأحجام المراد تكوينها أربعة مساقط رأسية توافق كل وجه من أوجه الحجم الهندسي الذي يشبه الصندوق ويمكن تقوية فاعلية الواجهات لهذه الهيئة عن طريق رسم قطاعات فيها تبين العلاقات التي لا تتضح دون رسمها * .

وتعتبر القدرة على تحليل الهيئات بهذه الطريقة لازمة لأي نوع من التصميم الأنشائي التشكيلي . والحاجة إلى مثل هذه الرسوم ليست لأظهار الأنشاء فقط بل أيضاً لأهميته كوسيلة فنية لها قيمتها في تخيّل الهيئة المراد إخراجها . راجع شكل الأسقاط الهندسي (٦٩) .

إن الشكل (٦٩) يمثل نماذج لما يلي :

١ ـ الأحجام الهندسية المعروفة بأنواعها الأربعة (ن ٢) .

٢ ـ المساقط الهندسية التي تمثل خرائط الحجم المبتكر لغرض التصميم ويمثل القاعدة كمسقط والجوانب الأربعة الرئيسية التي يعتمد عليها في تكوين الهيئة معمارياً أو هندسياً أو تصميمياً وذلك في النموذج (ن ١) .

٣ ـ الأضلاع الجانبية في حالة المنظور والمربع كمسقط للقاعدة وكمربع ذو أبعاد متساوية في آن واحد وهو أساس لبناء الأضلاع عليه وعددها خمسة .

أما الأنابيب الثلاثة فهي تمثل الحجوم وامتدادها في الفراغ وهي في نفس الوقت تمثل الغلاف الخارجي للهيئة وغلافها المبطن الداخلي في آن واحد .

أي أنها تمثل الهيئة المغلقة والمفرغة كما نجد ذلك في الخزفيات المجسمة والأواني الفخارية والزجاجيات وحتى العمارات والدور .

٤ ـ (ن ٣) يمثل بناء دار لهيئة مقفلة تماماً إذ نراها من الخارج ولا ندري ما في داخلها ولكن منطقياً نتخيل أنها وسيلة للسكن والراحة العائلية المستديمة وهذه وظيفتها .

وفي بعض الأحيان تزخرف الواجهة للدار كتكملة لموضوع الهيئة الأساسية للبناء وذلك إنتماءً للذوق الجمالي .

٥ ـ (ن ٤) يمثل تمثال رأس فتاة من الجبس أو المرمر وهو نموذج للهيئة المفتوحة خارج التجويف النحتي أي

* اسس التصميم لروبرت جيلام سكوت . ترجمة الدكتور عبد الباقي محمد ابراهيم (ص ١٤٢) القاهرة . مؤسسة طباعة الألوان المتحدة ١٩٦٨

هنا نعتمد على الملمس في تكوين الهيئة حتى نعبر بها عن شكل وطابع الغتاة فنقول أن الهيئة معتمدة على الغلاف الخارجي فقط ، دون التجويف ، .

وهناك هيئات تعتمد على الغلاف الخارجي والداخلي مثل السيارات في زينة خارجها وراحة داخلها كوظيفة وأستعمال وجمال وكذلك المتاجر والمخازن والسينمات والطائرات والبواخر ... إلخ، فهي هنا ذات هيئة مزدوجة في داخلها وخارجها ، يعني هيئة ذات (غلاف وذات بطانة) إذا صحّ التعبير .

٤ ـ تكوين الهيئة المرنة إنشائياً

إن الهيئة المرنة في سطوحها وخطوطها ليست بالأمر الجديد فكل سطح يعتمد على الأقواس والخطوط المتعرجة في إغلاقه يسمى بالهيئة المرنة إن كانت سطحاً أو حجماً كما فعل الإيطاليون بأسلوب الباروك النحتي والبنائي (برامنتي المعمار وبرنيني النحات ـ القرن الخامس عشر) ونجد جميع الأشكال التي تنتمي إلى الكرة أو الدائرة ومشتقاتها ترجع في تكوينياتها إلى الهيئة المرنة وما علاقة كرة السلة أو أي كرة إلّا وتحوي هذه الصفات المرنة في تركيبها فكيف بالفخار الفارغ على إختلاف هيآته . وكذلك النحت البارز أو الغائر ننتقل به من الصلابة النحتية المجسمة إلى النحت المرن ذو السطوح اللينة القليلة الأبعاد .

٥ ـ إغلاق الفراغ كهيئة

حينما نرسم أي جسم أو سطح على اللوحة نعلم أن ذلك يمثل هيئة موجبة في سطح سالب . والسالب هو عامل مساعد لحمل الشكل الموجب المرسوم . وحين رسم الشكل المغلق بخطوط داخل اللوحة نعلم أنه يظهر هذا الشكل وهو بهيئة جديدة وأن المساحة التي داخل السطح الجديد المحاط بخطوط يمثل هيئة مسطحة كاملة الصفات وفي حالات اخرى نعني ما يلي : ـ

أن الخطوط الجانبية للتحديد ليست بالفرض والتطبيق أن تكون كاملة بل مجرد إمتداد جزئي لها يوحي بتحديد المساحة وهذه هي حالة مرنة في تنظيم المساحة على اللوحة . وتنطبق هذه العملية على الأشكال ذات الأبعاد الثلاثة ومرونتها مع العلاقة الحاصلة وصلتها بأرضية اللوحة أو الورقة . وعليه نقرر أن إغلاق مساحة ما بخطوط كاملة أمر واضح المعالم ولكن إذا كانت هذه الخطوط غير متكاملة فربما الحدود لا تكون واضحة ، والحالات المرنة عديدة وربما أستخدمها رامبرانت في نتائجه وكذلك الأنطباعيون والمصممون . وسوف نسرد أمثلة على الأغلاق ومرونته * .

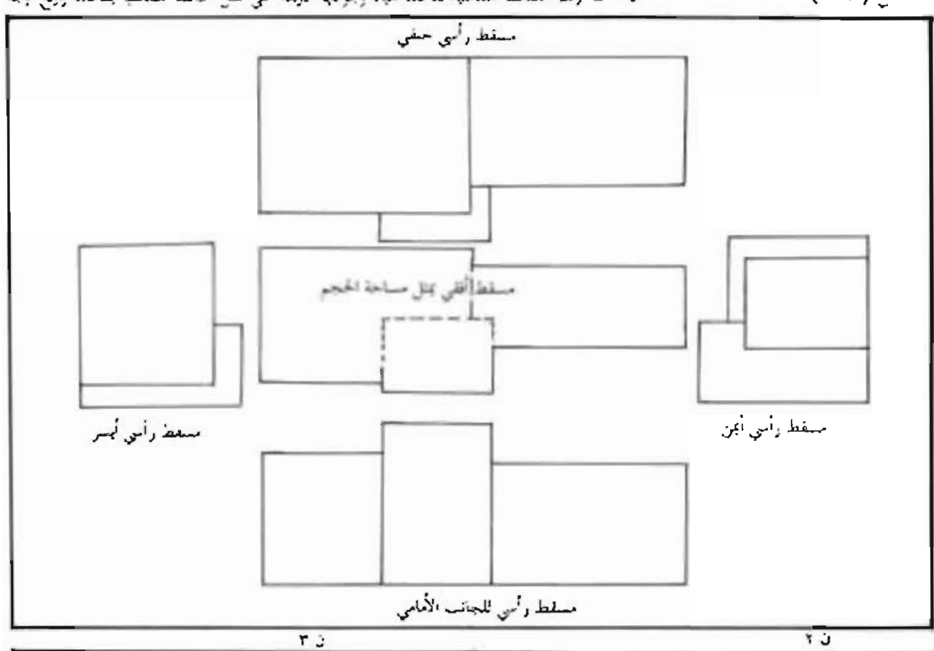
٦ ـ المجسمات

تعتبر الخطوط المتصلة لرسم المجسمات خطوطاً مغلقة لجسم مغلقاً أي الرسم مكون من عدة سطوح متكاتفة في حالة المنظور وان عدة مجسمات متراصفة في صفوف بعضها تعطي الشعور بالأغلاق كأعمدة فوقها عتبة تعطي شعورا بالأغلاق مع خط الأرض الوهمي . والأعمدة الموجودة في ساحة القديس بطرس على هيئة ذراعي انسان تعطي شعوراً بالأغلاق وخاصة إذا كان الإنسان قادماً من الخارج ومتوجهاً إلى الكاتدرائية . أي عملية الأحتضان والشعور بأغلاق الذراعين على الزائر القادم . وكذلك السطوح المنحية تعطي نفس الشعور بالأغلاق والكرة والمتعرجات المجسمة وكل متعلقاتها توحي بنفس الشعور .

* Moholy Nagy L. Vision in motion, P. 137, section on sculpture, Pub. by P. Theobald Chicago 1963.

شكل (٦٩)

ن ١ ـ رسم مساقط هندسية لقاعدة هيأة وجوانبها الأربعة التي تمثل حجماً هندسياً بقاعدة وأربع أوجه



ن ٢

مجسمات هندسية

ضلع جانبي

مربع وفي نفس الوقت
مسقط أفقي

ضلع أفقي

السطح الخارجي والداخلي
نموذج للهيئة المرنة في الفراغ

ن ٣

هيئة مفرغة
معمارياً

الهيئة المفتوحة إلى خارج
الجسم في نحت وجه الفتاة

ن ٤ ـ

٧ ـ الشــكل ومقوماتــه الفاعلــة

إن أي سطح لا يمكن أن يكون فاعلاً ما لم يكن له أبعاد وحين تقويس مربعاً فإننا في هذه الحالة المرنة نعطي له أبعاداً من الداخل والخارج وأن كان مستيطيلا فسوف يكون فعله أوضح في مهماته الفراغية وعليه فالتقعير سيكون له تعبير داخلي والسطح المحدب تعبير خارجي وهكذا في نصف الكرة أمّا الكرة المغلقة فهي تمثل هيئة مغلقة لها فاعلية خارجية وربما يكون لها فاعلية داخلية مفصولة حسب تكوين هيئتها . شكل (٧٠ ـ ن ٦).

٨ ـ الوضــع

الشكل المرسوم داخل فراغ أو سطح يمثل وضعاً معيناً إن كان سطحاً أو شكلاً ذي أبعاد وعادة في المجسمات والأحجام تختلف الأبعاد باختلاف وضع زوايا الرؤيا المراد تكوينها في رسم الشكل وهكذا كما نشاهد ذلك في الشكل(٧٠ ـ ن ٧) حيث الأوضاع المختلفة في الفراغ المختلف والسطوح متكونة في حجوم لأغراض مختلفة منها المتداخل والمتكامل والمعماري والفراغ المرن الغير متكامل وهكذا . وكذلك نجد سطوحاً مرنة مقوسة ومحدبة في نفس النموذج مما يدل على قدرتنا للتكييف المنطقي حسب الحاجة الموضوعة والمصممة لها هذه السطوح .

العلاقة بين الأحجام والسطوح مركونة بأهداف التصميم الانشائي للهيئة ووظيفته . فمن العلاقات ما هي حركية ومنها ما هي ذات نسب وأبعاد ومنها ما هي ضوئية أو لونية . أو جوية . تنقلنا هذه العلاقات الى الأهداف النفسية المؤثرة فينا دراميا أو تراجيدياً . أو علاقات بنائية مربوطة بوظائف العمارة . فالهيئات المختلفة حتماً تحتوي على علاقات مختلفة وأمثلة على هذه العلاقات في الشكل(٧٠) نموذج (٧) إلى (١٢) وكل هذه العلاقات لها أصول وقواعد مختلفة وسنبين أسماءها .

العلاقة في :

(ن ـ ٧) تمثل الشد الفراغي .
(ن ـ ٨) يمثل تماس الأوجه الجانبية بنائياً .
(ن ـ ٩) يمثل تماس الأركان الجانبية بنائياً .
(ن ـ ١٠) يمثل التراكب البنائي .
(ن ـ ١١) يمثل التداخل والتعشيق المتلاحم .
(ن ـ ١٢) يمثل التداخل والأختراق في الهيئات .

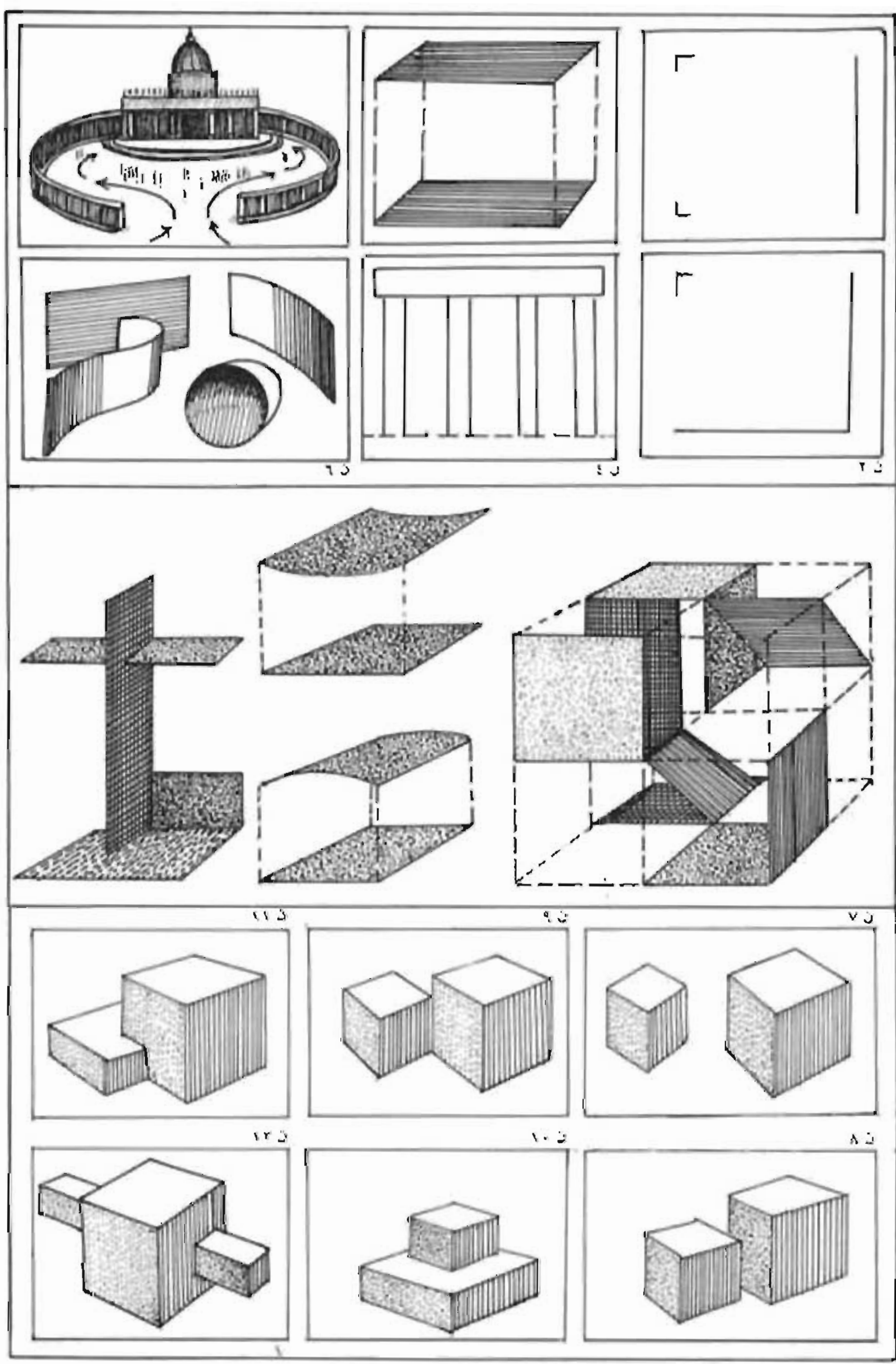
إن هذه النماذج وغيرها تمثل التوزيع البنائي للعلاقات الرئيسية بين تكوين الهيئات المتعددة الأغراض والأشكال والمساحات . وهذا ما نسميه التجمع الفراغي للعناصر وعلاقاتها.

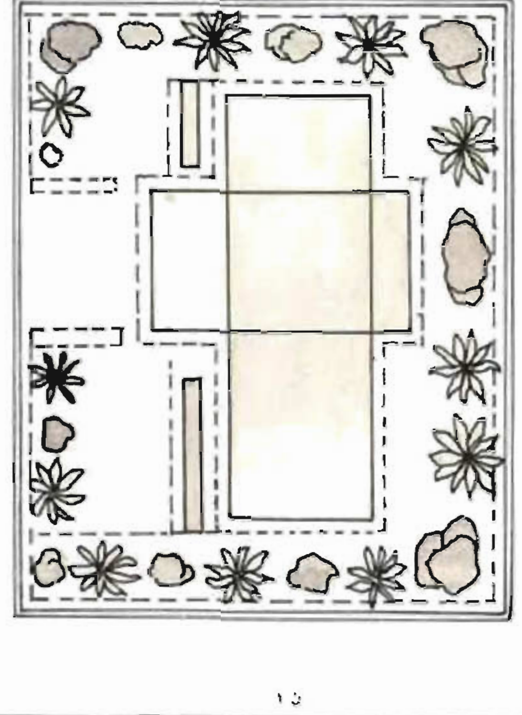
ونفس العملية نجدها في مرونة تكوين مواد الطين أو الجبس في تكوين الأجسام النحتية المراد إنتاجها وما مرّت علينا ينطبق هنا على العجائن أو اللدائن المرنة التي تشكل مختلف الهيئات في العالم النحتي على اختلاف وجوه تكويناته * .

* Van Doren Harold, Industrial Design McGraw Hill Book Company Inc, New York 1963 chapter 9.

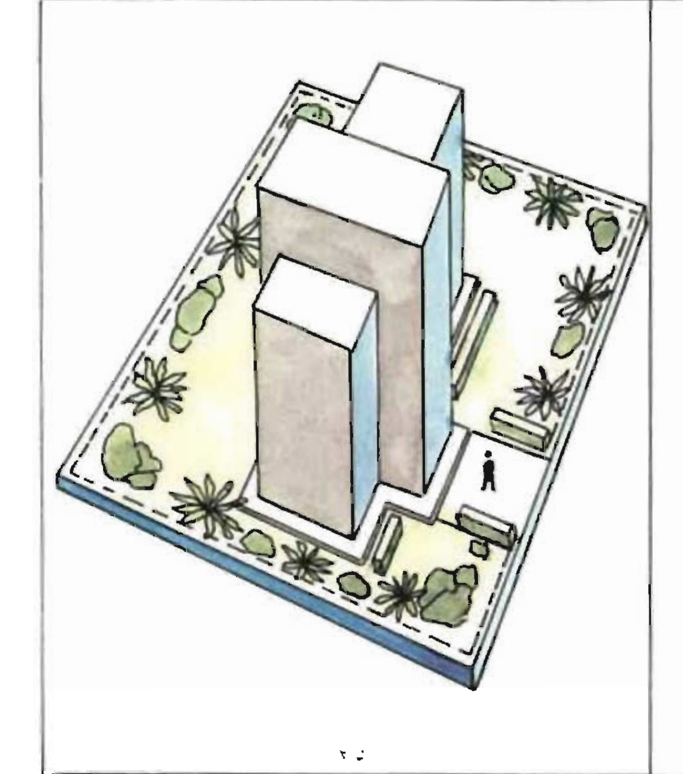
شكل (٧٠) السطوح والأحجام المرنة هندسياً والغير مقفولة في وضعها معمارياً وتصميمياً

ن ١   ن ٣   ن ٥





ن ١



ن ٢

شكل (٧١) عملية التوزيع الفني للمساقط والخرائط المعمارية المربوطة بمساحة الأرض وكيفية تصور تشييد هيكل بناء وحديقة عليها .
هنا الانفتاح على المظهر الخارجي للمجسمات كهيئة معمارية مربوطة بالحديقة جمالياً .
أما داخل هذه الهيئة فلا نعرف ما يوجد بها لأنها خرائط تفصيلية لما تبين عناصر تكوينها ووظيفتها الجمالية والخدمية مع ممراتها ومرافقها
إن هذه العمليات تستند إلى الحسابات الرياضية والفيزيائية وقابلية المواد التي يبنى منها هذه العمارة مع الميزانية الاقتصادية
ن ١ ـ مساحة الأرض المستطيلة وكيفية توزيع مساقط البناء المراد تشييده وهنا تمثل مساحة البناء وما تبقى من الأرض ممرات وحديقة شجرة توضع حساب وعدد وتوزيع جمالي وفي هذه الحالة توزيع ومساقط لأغراض الهيئة المعمارية حسب وضع المعمار والغاية الوظيفية الموضوعة من أجلها هذه الخريطة .
ن ٢ ـ نفس مساحة الأرض بأبعادها شيد عليها هيئة معمارية ذات أشكال متوازية المستطيلات وبحسابات هندسية وهي هنا نموذج منظور تحت مستوى النظر مراعى فيها نفس العناصر والممرات الطبيعية التي وضعت في الخريطة . مظهرين بها البناء الشكلي للعملية .

المبحث الثالث

الهيأة في الفراغ والمساحة

١ ـ مساحة الأرض .
٢ ـ مساحة اللوحة والفراغ .
٣ ـ الفراغ وبما يتركب حتى يصل إلى الهيئة .
٤ ـ المساحة ومادة تركيب الهيئة وأهميتها .

١ ـ مساحة الأرض

ليس من السهل التعامل مع الأرض لأن الأرض عطاؤها صعب وإذا أعطت سخت وأغدقت علينا الحياة والذوق والرفاه وهكذا حينما يتعامل المعماري مع الأرض فانه ليس بعقلية الفلاح الزارع فلكل منهما مأرب منها ونحن هنا بصددها فنياً .

فقطعة الأرض لها مقومات قبل البدء ببنائها وهذه المقومات :

١ ـ مساحة الأرض الطول × العرض بما تتناسب وأبعاد البناء المقام عليها .
٢ ـ طبيعة تكوين الأرض إن كانت هشة أم صخرية أم بين بين .
٣ ـ مرتفعها عن المستويات المحيطة بها .
٤ ـ مركزها في المدينة وهل هي قريبة من الأسواق أو بعيدة .
٥ ـ طبيعتها الجغرافية وهل البناء فيها يساعد على المشاهد الطبيعية والمناخ الملائم .

كل تلك من الأمور التي يرعاها المعمار وغيرها مما يساعده على البناء . وكل جزء من المتر مهم وهنا تجدر الأشارة طالما أن المعمار يهتم بأرضه فكذلك الفنان يهتم بمساحة لوحته لأن التعامل على كليهما سواء بسواء ونحن نعرف أن أي مساحة في العمل الفني هي عماد ذلك العمل أولا وأخيراً وتنشأ الهيئة وبناءها عليها وكل ما يتعلق بذلك البناء أو الهيئة وقف عليها .

فالأرض واللوحة توأمان لهما نفس الهدف ونفس المغزى لذا يجب التعامل معهما بعناية حين تحديدهما وتحضيرهما . ودراسة العوامل المساعدة على إنجاح الهيئات التي سنقوم عليهما . ويمكن اعتبارهما الفراغ الأساسي في إنشاء البناء الفني .

فالأرض فراغ ولنا ملء الحرية في ملئه . ولكن كيف يكون ذلك الملء . إنه يتوقف على ما سوف يقوم به المعمار من بناء مدروس لأغراض وظيفية وجمالية وحياتية .

وسوف نبين هنا علاقة طبيعة الأرض وتكوينها مع المواد البنائية المستعملة حيث الأرض الصخرية تبنى بمواد صلبة غالباً مأخوذة من نفس المصدر الأرضي أو مواد مصنعة صلبة حتى تقاوم عاتيات المناخ والرياح .

كما الأسلوب المبني عليها معمارياً له علاقة تناسق وانسجام مظهري مع طبيعة الأرض المبني عليها حيث تستوعب معاني جمالية متوافقة .

وكذلك في أراضي السهول والوهاد لها أسلوب في البناء يختلف عن الجبال وكذلك تجميلها يتفق مع ذوق القوم الذين يعيشون بداخلها وحسب متطلباتهم الحياتية .

وتراعى المقاييس الحسابية والرياضية في تكون الهيئة وأبعادها المرتفعة ومرافقها ومداخلها وكذلك الحسابات المالية والأقتصادية .

نشاهد شكلاً واضحاً في (الشكل ٧١) حيث نموذج (ن ١) كأرض وخريطة و (ن ٢) كنموذج للبناء المقترح كهيئة مرنة ذات علاقات خارجية الرؤية .

٢ ــ مساحــة اللوحــة والفــراغ

تتركب اللوحة من طول وعرض وفي حالة تكوينها بهذه الأبعاد يجب ويفضل أن يكون للعلاقات النسبية بين الطول والعرض كأبعاد النسبة الذهبية $\frac{١}{١,٦١٨}$ ومضاعفاتها واشتقاقاتها كما أن المواد المركبة منها مساحة اللوحة لها دخل كبير في العملية البنائية عليها .

ويمكن اعتبار اللوحة هيئة محضرة كمساحة الأرض تماماً للتعامل معها وهذا التعامل للوحة نبني عليه العملية الفنية المرئية بوهم منظوري إذا كانت العملية تمت إلى الطبيعة المباشرة . كما نشاهد العملية نفسها في الشكل(٧١) حيث الأرض رسمت كلوحة خريطة (مسقطية) ومجسمة منظورياً . وهذه العملية هي احدى عمليات التي تنشأ على لوحة مشابهة تماماً أو ما يضاهيها من الأعمال الفنية الأخرى .

آ ــ لوحــات الرســم*

إن المتعارف عليه من الهيئات لتكوين لوحات رسم هي :

١ ــ اللوحة المستطيلة المنسوبة إلى النسبة الذهبية طولاً وعرضاً .
٢ ــ اللوحة المستطيلة حسب حاجة الفنان إلى تكوين هيئة الأنشاء .
٣ ــ اللوحة الدائرية (قليلة الأستعمال) .
٤ ــ اللوحة الخماسية (قليلة الأستعمال) ذات خمسة أضلع .
٥ ــ اللوحة السداسية (قليلة الأستعمال) الى آخره .
٦ ــ اللوحة البيضوية (قليلة الأستعمال) .

وسابقاً قبل أن يكتشف الزيت الحالي كان الرسم بالفرسكو والتمبرا والموزاييك وهذه الوسائل تراجع في كتب تكنولوجيا الفن .

واللوحة في مقوماتها يجب أن تحتوي على الصفات التالية :

١ ــ أن تكون زواياها قائمة وأبعادها صحيحة بمقاييس معلومة تخدم الغرض .
٢ ــ أن يرقم عليها قماش مصنوع لهذا الغرض ومن النوع الكتان الجيد وتحضر تحضيراً جيداً .

* تكنولوجيا التصوير للدكتور المهندس محمد حماد . الطبعة الأولى، الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ .

٣ ــ ويمكن الأستعاضة عن القماش بالشرائح الخشبية الرقيقة (المعاكس) على أن يحضر تحضيراً جيداً .

٤ ــ وتشد قطعة القماش على إطار خشبي قابل للحل والشد لغرض فك اللوحة عند المقتضى ولفها ونقلها من محل الى آخر ثم شدها على الأطار الخشبي مرة أخرى .

إن قماش الكتان كوسط للرسم عليه بالزيت أمر معروف هو أحسن أنواع الأقمشة القابلة للعطاء في هذا الموضوع وأغلب العمل الزيتي من بعد القرن السادس عشر يستند إلى تحضير قماش الكتان رغم أننا نعرف أنه قد أستعمل قديماً من قبل الصينيين والفراعنة وكان ذلك بواسطة لصقه على سطوح من الخشب أو الجدران النظيفة الجافة والرسم عليه .

ب ــ القماش . أنواعـه وتحضيـره

لا يمكن الرسم على القماش إلّا بتحضيره بمواد لزجة غير شفافة لمنع تسرّب الألوان الزيتية والدهونات إلى داخل نسيجه . ويحضر نوع خاص منه حيث سيكون ذو سمك معين وخشونة في سطحه معينة تفي بالغرض والهدف الذي نرسم من أجله وكلما حسن النسيج أثر على عملية الرسم والتكوين وكلما كان الكتان رديئاً أثر على نتاج العملية .

ويمكن تحضير القماش بطليه بمواد عازلة غير قابلة للتمزق أو الأنفطار وهذه المواد هي الغراء الحيواني وأفضله غراء الأرانب وطلي اللوحة بطبقة رقيقة عازلة . ثم أخذ مادة أوكسيد الزنك الأبيض وخلطه مع نسبة مناسبة من دهن الكتان والغراء بالنسب التالية حيث تغلى جميعاً على النار وثم تبرد ويطلى بها طبقة واحدة وفي أغلب الحالات بطبقة أخرى فقط حيث تنشف بمدة لا تقل عن ٣٦ ساعة . وربما أكثر . ثم تنعم بكاغد الصقل تنعيماً خفيفاً حتى لا يؤثر السطح على تآكل الفرش الزيتية أو يعطي خشونة غير مرغوب فيها .

الزنك	٥٠ ٪
دهن الكتان النئ المخفف بقليل من التربنتاين	٣٠ ٪
شمع أو كلسرين	٥ ٪
غـــراء	١٥ ٪

تخلط جميعاً بحرارة فوق المتوسط ثم يبرد المخلوط ويطلى به قماش اللوحة .

وهناك طريقة أخرى غير عملية وقليلة الأستعمال نذكرها للاطلاع وهي أستعمال مادة الكازايين المستخرجة من اللبن الرائب أو الجبن الطريء وهو هنا يقوم مقام الغراء ويطلى به سطح القماش بطبقة ثم يضاف اليه شيء من دهن الكتان النيىء ويغطى بهذا السائل سطح القماش لعدة مرات إلى أن ينشف ويمكن الرسم عليه أو يضاف اليه مسحوق الزنك للطلاء به وإعطاء سطح اللوحة لوناً أبيضاً ناصعاً كفراغ محضر للجولة الفنية .

وعلى الغالب الجهة الخلفية يترك القماش دون تحضير .

جـ ــ كيفيـة شـــد القمـــاش

يشد القماش على إطار من خشب أو يلصق القماش على سطح أملس يكون من الخشب (المعاكس) أو الميزونايت "المقوى المضغوط" وعلى الغالب نستعمل الأطر الخشبية للشد عليها الأقمشة لهذا الغرض . وسوف نتكلم عن المزايا العملية لشد اللوحة .

١ ـ الخشب المستعمل لهذا الغرض يجب أن يكون من نوع سمح جيد وناعم مصقول وجاف حتى لا يتلوى . وخاصة بلادنا حارة إذ تبلغ صيفاً درجة الحرارة بين ٤٨ ـ ٥٠ درجة سنتغراد .

٢ ـ يجب أن يكون الخشب محكم الصنع وزواياه ومفاصله جيدة التكوين فإن كانت اللوحة مستطيلة أستوجبت الزوايا ٩٠° درجة محكمة وكذلك مفاصلها كما سنشرحها في الشكل (٧٢) ونضع لهذه الزوايا مفاتيح نشد بها الرخاوة خلال الصيف أو الشتاء أو عند المقتضى .

٣ ـ نشد اللوحة على هذه الأطر بالطرق المألوفة بدق المسامير إلى نصف طولها حتى يمكن تغييرها عند المقتضى .

٤ ـ إتصال زوايا إطار اللوحة يكون بواسطة ألسنة خشبية معشقة بحيث تثبت المفاتيح بداخلها وبذلك يمكن التحكم بالشد حسب الرغبة والحاجة وبسهولة متيسرة عند إختلاف درجات الحرارة المتباينة صيفاً وشتاءً وأما الأطارات الكبيرة فيفضل ان تتوسطها عارضات لغرض المحافظة على هيئة الأطار وجعله متين الشد والشكل .

٥ ـ تعمل حافات الأطار الخشبي مائلة إلى الداخل والحافة الخارجية ناعمة لئلا تقطع قماش اللوحة بمرور الزمن (شكل ٧٢) .

٦ ـ شد القماش يفضل شده بخفة ودقة واعية ويمكن لنا فك القماش أثناء التحضير إذا وجدناه قد ارتخى ويجب ان يكون ذلك قبل الجفاف وإعادة شده مرة أخرى وبذلك نكون قد ساوينا السطح كما يجب . أما اللوحات الكبيرة إذا أردنا نقلها من محل إلى آخر فيفضل فكها ولفها على هيئة أسطوانة مناسبة القطر بحيث يكون السطح المطلي أو المرسوم إلى الخارج وليس إلى الداخل لئلا يتكسر السطح المحضر أو اللوحة المرسومة وحين الرغبة في أرجاع اللوحة على الأطار نشدها بنفس الدقة والنباهة والطريقة التي شرحناها سابقاً .

المسامير المستعملة لشد اللوحة هي من النوع القصير المستعمل في تنجيد الأثاث ويوجد منه نوعان . نوع حديدي يتأكسد وهذا لا يفضل ونوع مصنوع من مادة الألومنيوم غير قابل للتأكسد فيفضل أستعماله وإذا لم نجد من النوع الثاني في الأسواق يمكن طلي المسامير الحديدية بطلاء أبيض وبعد النشاف تستخدم لهذا الغرض .

وهناك كماشة حديدية تستعمل لشد القماش حين دق المسامير على الأطار وهذه الكماشة لا يمكن أن تمزق القماش خاصة إذا عرفنا كيفية أستعمالها أثناء عملية الشد .

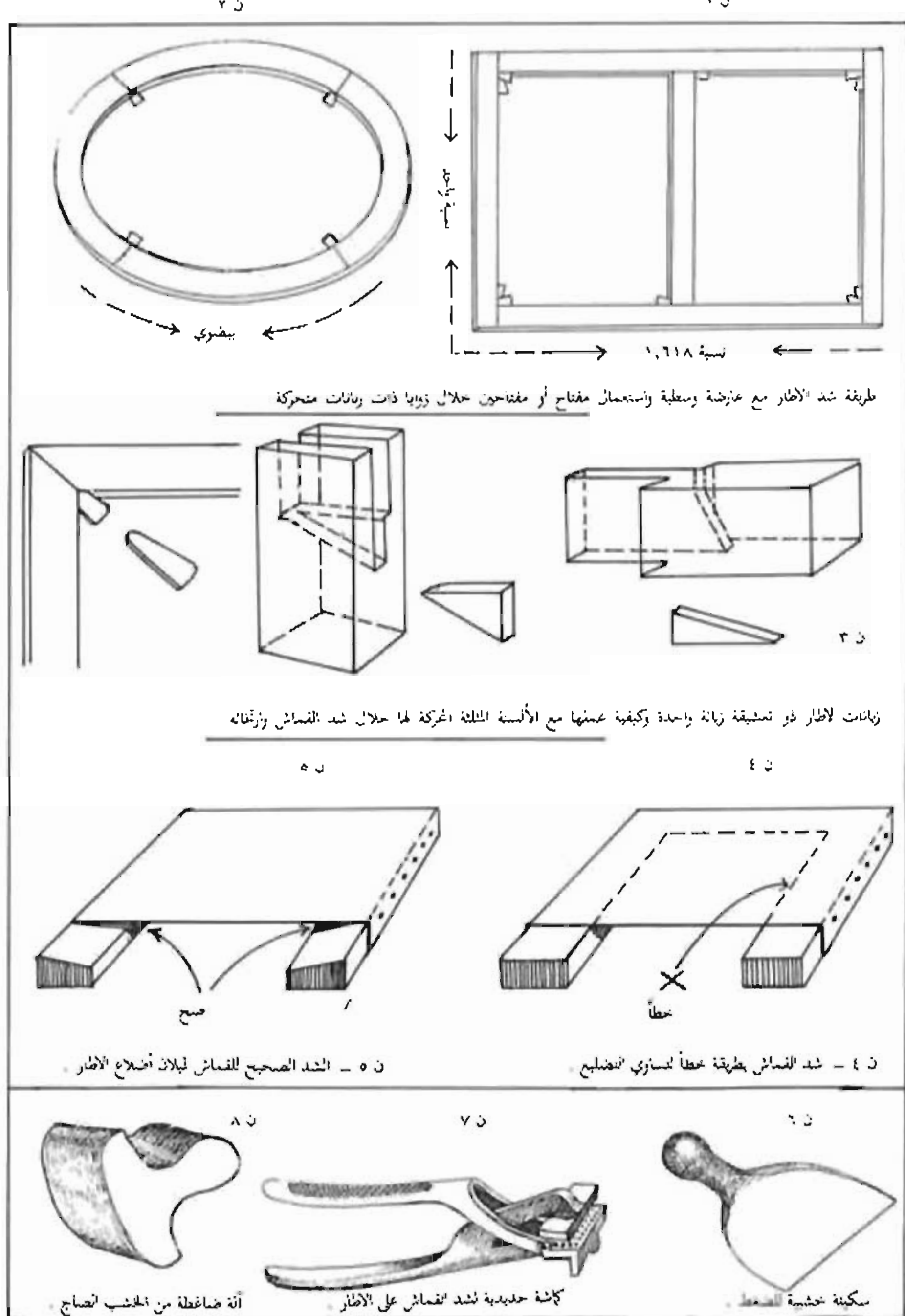
هنا لا يسعنا إلّا أن ننبه عن أنواع القماش .

لا يستحسن أن تستعمل الأقمشة المخلخلة النسيج بحيث تكون ذات قابلية عالية للأمتصاص حيث أن هذا النوع من القماش لا يجعل اللوحة أن تعيش مدة طويلة حيث تساعد على التفكك اللوني والتكسر ثم التلف ويفضل القماش ذو الأمتصاص المتوسط أو القليل له سطح متوسط الخشونة أو أكثر حسب الرغبة في نوعية التحضير . حيث التماسك في النسيج يساعد على دوام اللوحة لسنين طويلة وعدم تغير ألوانها أو تفككها .

ودائما نفضل القماش القليل الأمتصاص لضمان أفضل النتائج في التحضير والأدامة عبر الزمن .

هنا أعطيت نموذجا واحداً لتحضير اللوحة الزيتية وذلك لبيان أهمية هذا التحضير للوحة . وذلك لأنها الفراغ والقاعدة التي ترسم عليها اللوحة .

شكل (٧٢) نماذج للأطر الخشبية التي تشد القماش عليها مع مواصفات زواياها وأسنتها



ولا يسعنا إلّا أن نقول : اللوحة هي الساحة التي يجول فيها الفنان لنتاج العملية الفنية كالفارس الذي يتحرك في ساحة ملعب الخيل وبسرعة لكسب جولات مسابقاته المطلوبة .

فالفراغ الجيد والسطح الجيد يؤدي إلى نتاج جيد على الغالب وخاصة إذا كانت الخبرة التي يقدمها الفنان من النوع الجيد .

إن كل ما تقدم شرحه غايته تحضير الفراغ المناسب لعملية الخلق الفني عليها وسبق أن شرحنا في باب الفراغ أهمية هذه السطوح حيث يبنى عليها الأبعاد الثلاثة للكتل والحجوم والهواء والمناخ الملائم للبناء الفني من هدوء صوتي أو موسيقي لوني أو عنف درامي أو جمالي أو ديني إلى ما هنالك من مذاهب في الرؤية الفنية تظهر علاماتها خلال إملاء الفراغ المربوط عمليته بهذه المذاهب وغيرها من المذاهب الحديثة .

٣ ـ الفراغ وبما يتركب حتى يصل إلى الهيئة

لا يمكن لفراغ أن يتحدد دون أبعاد والفراغ هنا على نوعين فإن كان مساحة فله طول وعرض وإن كان دائرة فله مربع نصف القطر في النسبة الثابتة لأراج المساحة .

والتعامل مع المساحات كفراغ غير التعامل مع المجسمات كفراغ فكل فراغ مجسم على هيئة كتلة يُقاس حجمه بضرب الطول في العرض في الأرتفاع أما إذا كان الفراغ كروياً فيحسب حجمه بأخذ مكعب نصف القطر تضرب في ٣ : ٤ كنسبة ثابتة .

أما مساحة سطوح هذه الحجوم فتؤخذ كالآتي :

المكعب ومتوازي المستطيلات :

١ ـ المكعب مساحة سطح واحد × العدد ٦

٢ ـ مساحة متوازي المستطيلات يؤخذ مساحة كل سطحين متقابلين مضروبة في العدد (٢) وتجمع النتائج الثلاثة فيصبح عندنا ناتج مساحة السطوح الستة وهكذا .

٣ ـ الكرة يؤخذ مرعب نصف القطر في أربعة أضعاف النسبة الثابتة ، فينتج عندنا مساحة سطح الكرة .

إن الأسس التي تنطبق على معاملة السطوح الهندسية المرنة هي تقريباً نفس الأسس التي تنطبق على الأحجام الهندسية المرنة والصلبة من حيث تشكيلها ضمن مساحة الفراغ الذي نشتغل عليه إن كان ذلك الفراغ مساحة أرض محاطة بأطار هندسي أو مساحة لوحة محاطة بنفس نوعية ذلك الأطار .

وسنبين هنا التكوين المختلف الساكن والمتحرك للهيئة ضمن الفراغ . إن كان لوحة أو ورقة أو مساحة أرض أو مخططها .

التعامل هنا مع مساحة اللوحة ذات الحدود المعلومة أو مساحة الأرض بنفس وضع تلك الحدود .

نحن ننظر للطبيعة كفنانين للتعامل معها وربما نقلها إلى سطوح لوحاتنا بالشكل الذي نرتضيه هذا من جهة . أو لدينا أفكار حرة أو مقيدة بحوادث معينة نروم نقلها في أعمالنا كمواضيع أساسية تهدف تكوين الهيئات المنشأة على هذه السطوح كفراغ نتحرك فيه لمجال تشكيلي معبرين فيه عن رؤيانا للأفكار المحدودة أو اللامحدودة أو المربوطة بالطبيعة التي نتعامل معها إن كان إنساناً أو منظراً أو لوحة تجريدية أو تعبيرية أو تاريخية أو

شكل (٧٣) تبين تركيب الهيئة ضمن الفراغ بأبسط سطوحها للشكل (٦٠)ـ جسم الانسان ـ

رسم شخصية معينة لأغراض التذكر والبقاء أو استحصال الرؤية الآنية من خلال رسم هذه الشخصية في العمل الفني لأغراض إنسانية عامة كانت أو ذاتية .

ونحن نعرف أن التعامل مع هذه الفراغات يستلزم معرفة في كيفية وضع وحركة هذه الوحدات داخل هذه المساحات .

ولنأخذ مثالاً

لا بد لنا لأن نثير إحساسنا بتأثير شكل ما داخل لوحة محددة بإطار ، لابُدّ أن نضع ذلك الشكل ضمن هذه المساحة بوضع يحرك مشاعرنا نحوه . وكلما كان الوضع للشكل مختلفاً عن سابقه كان له تأثير جديد يتفق مع هذا النوع من التعبير نسبة لحركة وضعه ضمن الفراغ .

وسوف نشير إلى حركة وحدة هندسية داخل فراغ ما .

إذا وضعنا وحدتان هندسيتان ضمن فراغ مؤطر بصرياً . (مستطيل ومثلث) كما هو في الشكل (٧٤) داخل مساحة محدودة ذات حدود مربعة كما في النموذج (١) سيكون وضعها بشكل معين ما ولكن إذا تغير وضع هذين السطحين من (ن ١) إلى (ن ٢) سوف يكون حتماً شعوراً مغايراً عن النموذج الأول حيث الشكلان كانا بحالة الأستقرار فأصبحا بحالة الحركة . والسبب في ذلك إلى تغير الوضع المادي البصري لتغيير الحركة المرئية . ونستنتج هنا قائلين : لا يمكن لوضع أي شكل أن يكون مطلقا بل متأثرا بما يحيط به من حدود وفراغ وهذه العملية بالذات تؤثر ماديا على صياغة هيئته . وهو أمر نسبي نفرضه نحن حسب الحاجة الفنية الملحة حيث يرتبط بالمساحة التي يقع عليها العنصر البصري .

وإن كانت الأحجام أو المساحات هذه واقعة في صحراء فسوف لن يكون لها رابطاً يؤثر فينا وربما سوف لا نأخذ بحركتها المقلوبة أو الراكدة مثلاً . أو مائلاً إلى اليمين أو إلى اليسار . لأننا نستنتج ما يلي :

ما يحدد الوضع البصري هو حدود المساحة المقرر إقامة الأشكال داخلها أي تحديد الفراغ يحدد مركز العناصر التي في داخله وهكذا .

وقد أجريت تجارب نفسية سيكولوجية على الأطفال ونوع من قرود الشمبانزي أعتادت على رؤية أهرامات أو مثلثات بأوضاع ثابتة قائمة وحينما أديرت هذه المثلثات إلى درجة ٦٠° كان كل من الأطفال أو القرود أن أمالوا برؤوسهم نحو ميلان هذه الأهرامات أو المثلثات بمقدار يناسب لها رؤيتها وكأنها قائمة كالوضع الصحيح الذي إعتادت عليه سابقاً * .

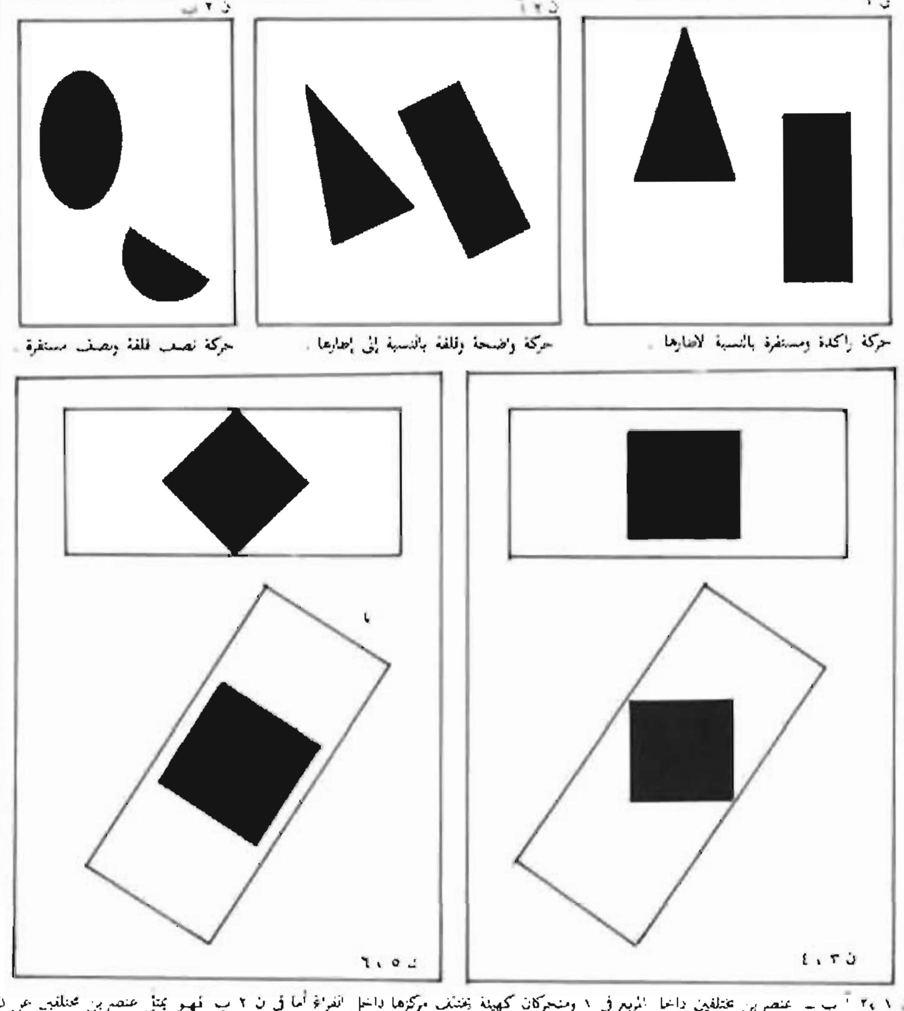
وسوف نأخذ مثلا في النماذج (٣،٤،٥،٦) من الشكل (٧٤) نحن هنا نحرك الأوضاع كما يلي :

(ن ٣) يمثل مربعاً غامقاً داخل مستطيل بحالة الركود فإذا حركنا الأطار الخارجي للوحة وأبقينا المربع على وضعه الأول لكان الأمر يختلف تماماً إذ يشعرنا الوضع الجديد بحركة قلقة للوحة الموضوع على سطحها ذلك المربع كما في (ن ٢) .

أما في (ن ٣) فنحرك المربع من الاستقرار إلى القلق وجعله واقفاً على احدى زواياه بحالة قلقة فيكون الشكل للمربع قلقاً دون المستطيل (إطار اللوحة) .

* Rudolf Arnheim, Art and Visual, Perception, P. 82, Pub. by U. C. L. A. Press 1965.

شكل (٧٤) العلاقة بين حدود الفراغ وتكوين الهيئة وحركتها تباعاً لوضع الاطار المحدد للفراغ .

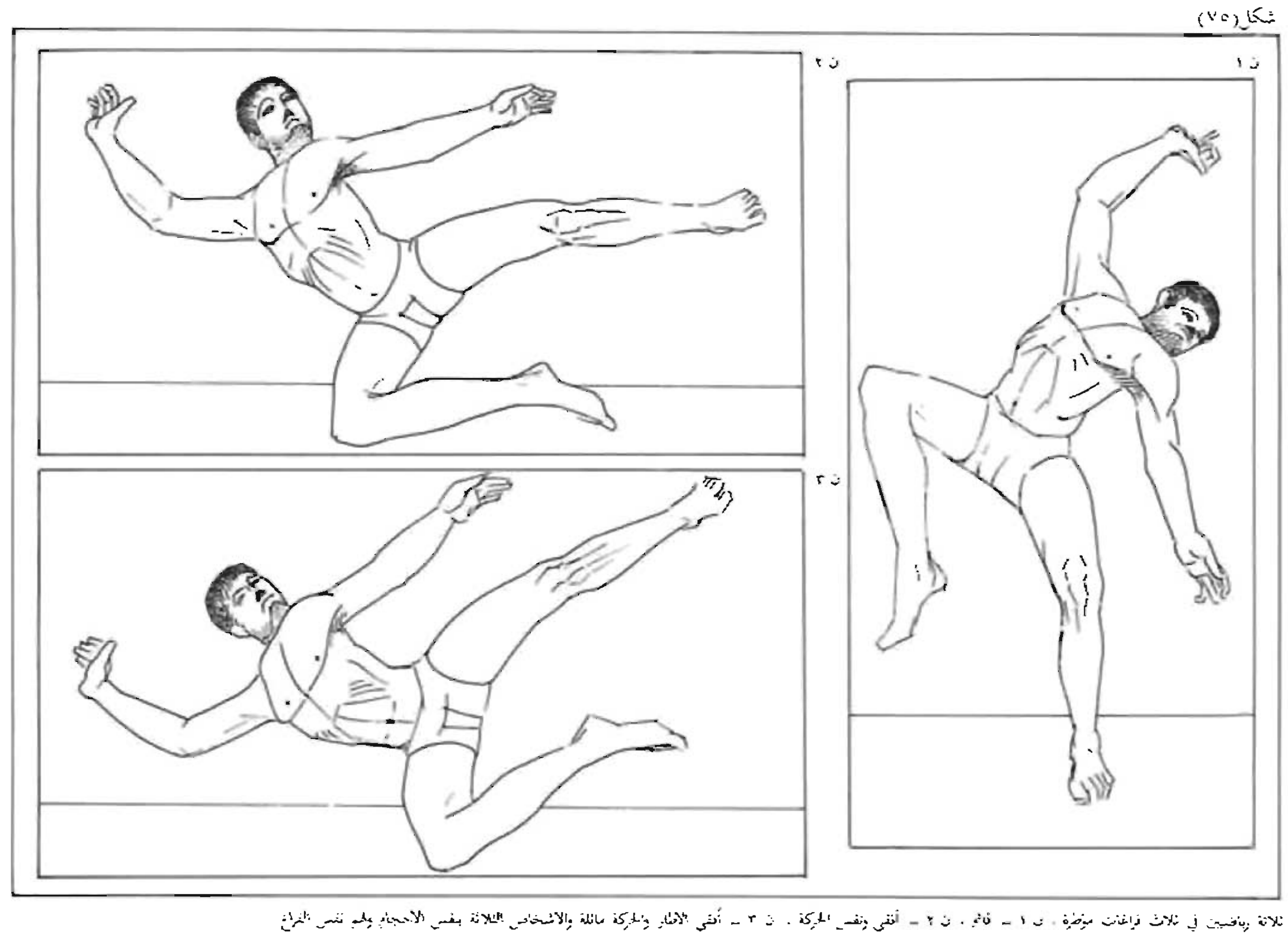


ن ١ ، ٢ أ ب ـ عنصرين مختلفين داخل المربع في ١ ومتحركان كهيئة تختلف مركزها داخل الفراغ أما في ن ٢ ب فهو يمثل عنصرين مختلفين عن ن ١ ، ٢ وذلك في الشكل نوع الحركة التي بين بين

ن ٣ ، ٤ ـ يمثل مستطيل وداخله مربع تتوازى أضلاعهما فيدل على أن العنصر داخل الفراغ مستقر أما ٤ فيمثل نفس المربع بنفس الوضع ولكن حدود المستطيل تغيرت فظهر وضع الفراغ والعنصر الذي داخل غير مستقر

ن ٥ ، ٦ ـ المربع عن هيئة معين داخل المستطيل يدل أنه غير مستقر ٦ المربع والمستطيل متوازيين ولكن الحركة للمستطيل غير مستقلة وهي مائلة مع المربع بحيث تظهر قلقة قابلة الحدود إلى السقوط

شكل (٧٥)



ثلاثة رياضيين في ثلاث فراغات مؤطرة . ن ١ ـ قائم . ن ٢ ـ أفقي ونفس الحركة . ن ٣ ـ أفقي الاطار والحركة مائلة والأشخاص الثلاثة بنفس الأحجام ولهم نفس الفراغ

إما في (النموذج ٤) تحرك اللوحة والمربع المستقر داخلها وأضلاعه موازية لأضلاع اللوحة ولكن كلا الطرفين متحركاً ليكون عندنا الشعور بالحركة القلقة للوحة وما في داخلها عامة بحيث نعتقد شعورياً بأن اللوحة مع عناصرها سوف تسقط إلى جهة ما . ونشعر أن مساحة المربع الغامق سوف يكون على هيئة معين جديد .

وهكذا حينما نرسم أي حركة لجسم متحرك داخل اللوحة مثل ميلان رجل راكب دراجة هوائية . فحركته تختلف من حيث عمادة الدراجة الهوائية على الأرض أو ميلانها مما يشعرنا بالحركة القلقة القابلة للسقوط وهكذا في حالة الرقص والتمثيل على المسرح فكل من هذه العوامل تلعب دوراً مميزاً في الحركة ومثلها في أعمال التصميم والأنشاء التصويري للهيئات وتصميم الأعلانات وحركة جسم الأنسان كما في الشكل (٧٣) حيث نشرح حركة جسم الأنسان وتكوينه ضمن الفراغ المنشأ فيه على هيئة سطوح ومجسمات تتحرك بأسلوب الحركة والرؤية المادية مما يجعلنا أن نعيش ونتتبع هذه الحركة للأجسام الحجمية بحركة آلية هندسياً وبتناقضات مختلفة معبرة كما هي مؤشرة باللون الأحمر فإذ تتبعناها وجدنا ذلك الفاعل المؤشر بالأسهم والذي لا يظهر في الشكل (٦٠) لأنه مربوط جوهرياً بحركة أجسام الرياضيين ولكن بشكل خفي .

ونرى في الشكل (٧٥) رسم لرياضي متحرك .

إن هذه الحركة لم تتغير فيزيائياً بل الذي تغير الحصر الأطاري للمساحة أو الفراغ أو اللوحة المحيطة بذلك الرسم وحركته .

٤ ـ المساحة ومادة تركيب الهيئة وأهميتها

آ ـ كيفية تركيب الهيئة داخل الفراغ

مفهوم تركيب الهيئة يتوقف كما قلنا على :

١ ـ الحجوم والمساحات ذات البعدين .

٢ ـ الحجوم والمساحات ذات الثلاثة أبعاد .

٣ ـ نوعية وأبعاد الفراغ المقام في داخله تكوين الهيئة .

وكثير من العمل الفني في العالم يستند إلى هذه الظواهر الرئيسية وكما يلي :

١ ـ الحجوم والمساحات ذات البعدين يدخل في ضمنها جميع الأعمال التجريدية الحديثة إن كانت ذات بقع هندسية (مساحات) أو بقع حرة لونية . وكذلك يدخل في ضمنها الأشكال والحجوم التي لا تحتوي على المنظور أو البعد الثالث . ولكن جميع تشكيلاتها تخضع إلى عناصر اللون وإيقاعاتها المختلفة وتكوين الخطوط (طول وعرض) وهكذا .

٢ ـ الحجوم والمساحات ذات الثلاثة أبعاد تلعب دوراً مجسماً داخل الفراغ وذلك بتكوين أحجام منظورية مرتبطة الرؤية بالمعنى والمضمون المقصود مضاف إليها الضوء وقيمه وألوانه وجميع العناصر المعلومة لتكوين الهيئة الناجحة وأغلب هذه الأعمال ترجع إلى مضامين المدارس المربوطة بالطبيعة كالكلاسيكية والرومانسية والباروك والأنطباعية والتعبيرية والواقعية الحديثة .

٣ ـ أما الفراغ فربما الفراغ طبيعي للبناء عليه إلى أعلى كالأرض الفارغة ذات الطول والعرض والأرتفاع الفارغ (السماء) هي التي تساعدنا على تكوين العمارة أو النصب التذكارية النحتية وتقويم الجدريات

كمساحات فارغة للوحات الجدارية وكذلك تقويم أعمال الفخاريات ضمن نوعية الفراغ الذي تحتله . وربما كانت المواد التي يتكون منها الفراغ له التأثير القوي في قوة تكوين الهيئة عليه .

فالأرض الصخرية يصعب التعامل معها للبناء وكذلك الأرض الرملية أو الهشة . والورق ليس بالوسط الجيد لرسم الألوان عليه ما لم يكن خاص بتلك الألوان والأحبار الخاصة به والقماش المحضر للزيت يجب أن يكون جيد التحضير وهكذا . فتحضير الفراغ كوسط لتكوين الهيئة أمر بالغ الأهمية .

ب ـ تكوين العمل الفني في الفراغ

إن تعاملنا في تكوين الهيئة ضمن الفراغ يتوقف على ما يلي :

١ ـ الخـط .
٢ ـ السيادة .
٣ ـ الضوء (النور والظل) .
٤ ـ التوازن .
٥ ـ الايقـاع .
٦ ـ الحـركة .
٧ ـ التركيز الموضوعي .
٨ ـ المنظور .
٩ ـ النسـب .
١٠ ـ الموضوعية .
١١ ـ الغرض العاطفي .
١٢ ـ الغرض الاجتماعي أو السياسي .
١٣ ـ الوحـدة .
١٤ ـ الصنعة (التكنيك) .

إن هذه العوامل وغيرها سبق وأن أخذنا بها جميعاً في الأبواب السابقة من هذا الكتاب هي العناصر الأساسية لتكوين الهيئة الناضجة التي يمكن لنا أن نعتبرها لغة تقرأ . وهذه اللغة يجب أن تكون سليمة النطق والقواعد بحيث تنطبق على المعنى المشكلة من أجله وإلا فشل ذلك العمل . وفوق كل هذا وذاك يضاف إلى جميع هذه العوامل (الوحدة الجمالية الحاصرة لكل هذه العناصر) والمفهوم الجمالي هنا نسبي الأيقاع وله مزايا فلسفية ليس بالهين أمرها وكل ما ذكر يخضع للأسلوب الفني والأيداء المعبر عما نرغب في تشكيله .

وسوف نبحث عن العنصر الشامل الذي يلعب الدور الرئيسي في تكوين الهيئة ضمن الفراغ . وهو (الوحدة Visual Unity) .

جـ ـ الوحدة في تنظيم الفراغ مع الهيئة

من النواميس الطبيعية المسلم بها في جميع مظاهر الحياة والجماد والطبيعة هي الوحدة والوحدة قانون طبيعي ديناميكي محرك لقوى الحياة بشكل ظاهر فجسم الأنسان متكون من وحدة الأعضاء وهذه الأعضاء تتفق بوحدة العمل والأرض ككوكب فيها من أصناف الحياة والنبات والمياه والجبال وكلها تعمل بوحدة ووفق قوانين لغرض عالي والأنسان يتحرك في مجتمعه من أجل وحدة معينة فالأمة هي وحدة والقومية هي وحدة وهكذا .

لنأخذ حياتنا اليومية في مساكننا ونقول تشكيلياً مما يتركب هذا المسكن حتى ييسر الحياة الأعتيادية لنا .

فالسكن يتكون من وحدات ومسالك ومرافق وغرف ولكل مرفق منه وظيفة وواجب ولكل غرفة أثاث تخدم غرضاً ما . وهكذا من غرفة الطعام إلى الصالون أو المكتبة ... إلخ كلها تجمعت وتشابهت تقريباً عند الناس بين درجات المستوى المعاشي العالي والمنخفض ولكن المبدأ الأساسي وأغراضه في السكن متشابه وواحد وذلك

لخدمة الأنسان يومياً من أجل العيش . فالخلاف بين المطبخ ومكتبة الدار بعيد ولكن يوجد بين هذه المرافق وحدة معينة تجمعهم وهي خدمة الحياة الأنسان داخل هذا الدار وربما خارجه وهكذا .

ونفس المبدأ ينطبق في التشكيل وهو تكوين وحدة العناصر تشكيلياً لخدمة الفكرة المرئية الموضوعة لها .

وعليه نجد أن العلم له وحدات متقاربة في أسلوب البحث والأستنباط والفن له وحدات متقاربة في أسلوب البحث والأستنباط .

فالعلم مسالكه متشعبة مثل الصناعة الحديثة والكيمياء والفيزياء وعلم النبات والحيوانات والطب والهندسة بفروعها . . إلخ كل منها له بحث مستقل ربما له عالمه ووحدته التي تبتعد الى حد كبير عن الفن في الكم والنوع .

وكذلك الفنون لها وحدتها وإختلافاتها التي لا نهاية لها ولكن تجتمع في معزى واحد وهو خدمة شعور وأحساس الأنسان طالما كان هذا الأنسان في سلم الحضارة .

فالفن يبني ولا يهدم ، بينما العلم يبني ويهدم في آن واحد وللفن وحدته في النهاية . فالموسيقى والمسرح والأدب والشعر والسينما والرسم والنحت والفخار والعمارة والرقص والغناء . وحدات بينة في عالم واحد وهو شعور الأنسان . رغم ما حصل في أساليب هذا العالم في أوائل القرن العشرين وحتى هذا اليوم من تطورات مذهلة * .

نستخلص من كلامنا هذا أن موضوع الوحدة دقيق وله تفاصيله ونصائيه الفنية وخاصة في عالم التشكيل وسنبين أهم عناصره المادية فيما يلي :

إن كلمة وحدة يعني جمع أشكال متباينة في فراغ مؤطر بحيث تعطي معنى تشكيلي مقصود وهي العملية التي تثير الرأي حسياً .

وقد بينا المقصود الفلسفي للوحدة وهنا سنبين القصد التشكيلي لها .

فلو بدأنا بوضع مربعات ملونة في مساحة معينة لوجدنا أن ألوان هذه المربعات الصغيرة تحث على التنافر فيما بينها إن كان من ناحية اللون المختلف أو من ناحية المساحة المتباينة فيما بينها . والتوازن فيما بين هذه المربعات يخلق شكلا طبيعياً محبوباً . ولكن إذا أبعدنا هذه المربعات عن بعضها حصل التنافر وإذا قربناها حصل التآلف والشد على بعضها إن هذا التآلف يسمى بالوحدة بين العناصر التشكيلية للأشياء المنظورة .

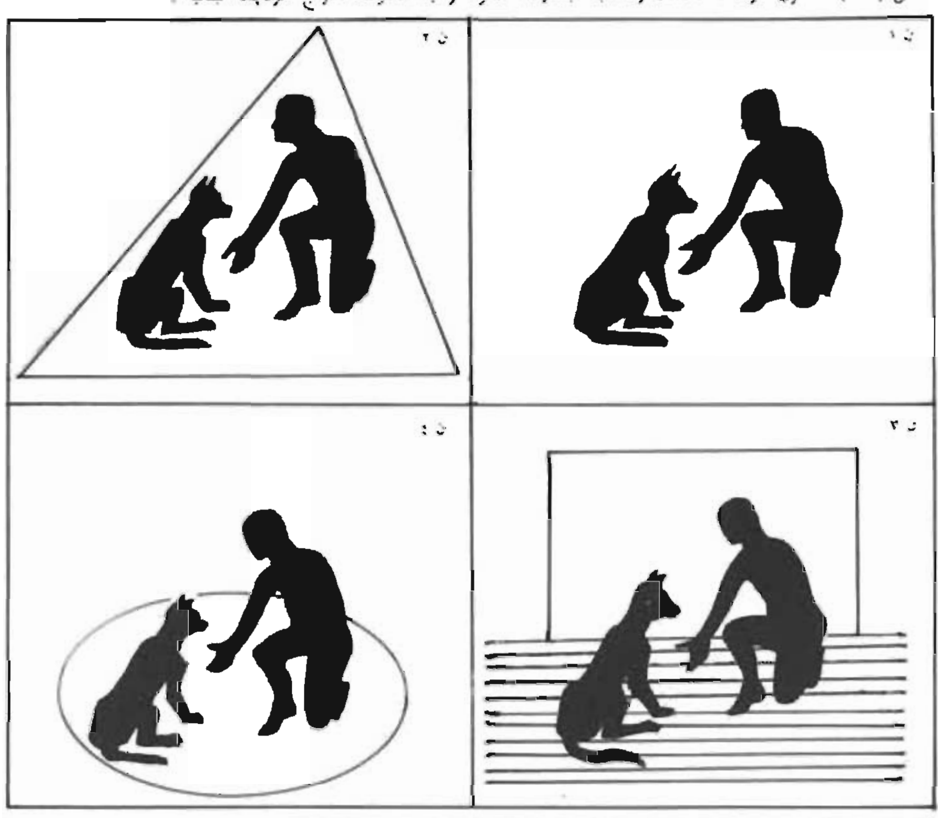
وسنأخذ في الشكل (٧٦) صورة رجل وكلب ونضعهما في لوحة ذات أبعاد معينة ولا شك أن الترابط بين الرجل والكلب هو أمر لا وحدة فيه ما لم يكن له معنى تشكيلي من حيث وضعية الرؤيا بالنظر حتى تنقل الينا معنى معين .

ولو وضعنا الرجل مع الكلب في الشكل (٧٦) (ن ٢) لوجدنا أن الحركة المتآلفة بين العنصرين هما ترابط على هيئة مثلث مثلثاً . وهذا التكوين يمثل وحدة معينة متآلفة بين الكلب والأنسان في هذه الحالة وهذه الوحدة نحس بها لا شعورياً على هيئة تشكيل هندسي خارج عناصر الشكلين الموضوعين .

ومن المؤكد يمكن لنا أن نحول الترابط بين العنصرين بشكل أقوى في (ن ٣ و ن ٤) حيث تعين الخطوط

* Behind Appearance, by C. H. Wandington P. 239, Pub. by Edinburgh at the university press Massachusetts U.S.A. 1969.

شكل (٧٦) عنصري الوحدة الانسان والكلب تجمعهما خطوط وهمية محسوسة خارج حركتهما البنائية .



ش ١ رجل وكلب بحركة ذات وضع خاص يحد الفراغ المحيط بهما مربع كبير يعطي شيئاً من شبه الفراغ .

ش ٢ ـ حدد الشكلان بمثلث محسوس وهمي حاد من منطقتهما الفراغي وأعطى وحدة مثالية .

ش ٣ ـ بالمربع والخطوط الأفقية جمعنا الشكلان وبحددهما نحو جديد بحدود الإيهام .

ش ٤ الدائرة المحيطة بهما تعطف وحدة تعبيرية ذات معنى مرئي يختلف عما ذكرنا آنفاً .

المتصلة بين الرجل والكلب في (ن ٣) والدائرة المرسومة بينهما في (ن ٤) ترابط التآلف والوحدة بشكل آخر وهذا القصد هو التنويع لأغراض مهمة .

وهكذا يمكن لنا الأستنباط بين المساحات المختلفة والأشخاص من أجل الترابط والوحدة كما نشاهد ذلك في الشكل (٧٧) ومن أعمال بيكاسو (تخطيط حفر ١٩٣٣) يربط العلاقة بين عنصرين أولهما النحات وثانيهما الموديل المنحوت والعلاقة الرابطة ظاهرياً هي الآلة التي تنتج التمثال هذا من الناحية المادية أما من الناحية الشعورية فهي الوحدة بين هذه العلاقات التي تكون حركة هندسية وهمية على هيئة دائرة غير منتظمة تبدأ من رأس النحات وتنتهي بنقطة الثدي مارة بالمنحوتة الطينية التي أمامه . أما من الناحية الموضوعية فهي الترابط الطبيعي بالعلاقات المنظورة التي تتحرك بأسلوب بيكاسو الخاص وكيفية تعبيره اللغوي هذه الغاية كمقالة محددة الأطراف متماسكة الوحدة والمعنى .

أما الشكل (٧٩) هو شكل يمثل أوب آرت Op Art الفن البصري المستند إلى سطوح متغايرة التكوين منتهية بوحدة ذات صلات وعلاقات جديدة وهي هنا لا علاقة لها بالبعد الثالث المنظوري .

النموذج (١) يمثل سطحين متحركين واحد فوق الآخر وعناصر الخط المكونة لهما مختلفة وقد أعطتنا هذه العلاقات الموحدة في منطقة الأتصال الوسطية تماس له حساسية رؤية معينة جديدة ذات نوع ثالث من جراء أتحاد هذين العنصرين .

أما (ن ٢) يمثل تداخل دوائر من نفس الحجم خطاً ومساحة فنخرج بوحدة متحركة جديدة ثالثة في الوسط تختلف عن عناصر تكوينها و (ن ٣) يمثل تغاير في تكوين الخطوط ذات حركة بيضوية أو مستقيمة معطية درجات حركية متحدة مختلفة نتيجة لتكوين هذه الخطوط مع بعضها وهكذا نخرج بوحدة مادية الفحوى والرؤية جديدة الطابع .

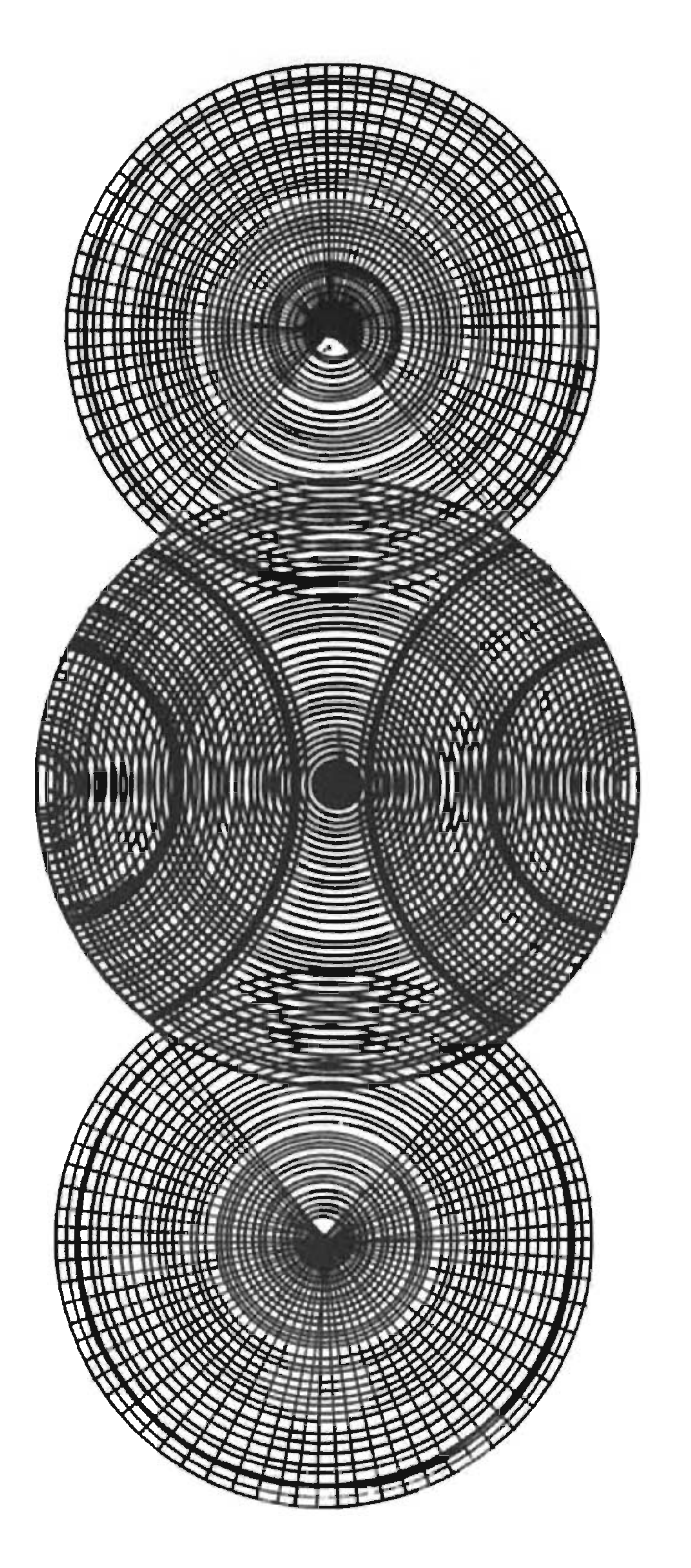
الشكل (٧٨) يمثل رؤية سريالية تجعل أن نرى ملامح خيالية أو حلم يمر بخاطرنا في كثير من الأحيان حيث صعوبة الحياة وعلاقاتها . هذه العلاقات ظاهرة في جذبها وتنافرها في خضم هذه اللوحة السريالية التي تمثل وحدة ذات صفات معينة برؤية خاصة . وما يكمل هذه الرؤية الخاصة في هيئتها هو اللون ، اللون هو أحد عناصر التكوين التعبيري والعاطفي لمجمل الهيئة السريالية المكونة في عالم الفراغ مع البعد الثالث منظورياً في اللون والخط .*

- مما سبق شرحه أن الأعمال المركبة overlapping هي إحدى الأسس في تركيب الهيئة .
- وكذلك التلامس touch بين سطح وسطح وحجم وحجم يقرب من تراص الهيئة ويمتنها .
- وتداخل الأشكال في بعضها كما في الحية الشكل (٧٩) الحية والنساء فإننا هنا نسمي هذه العملية بالتركيب المتداخل intepenetration .
- ثم هناك عملية التعشيق التناسجي من كلمة «نسيج» أي التداخل الخيطي أو التداخل البنائي في مضمون الأشكال المادية ، كما نرى ذلك في الشكل (٧٨) نموذج (١، ٢، ٣) كل بتكوينه وتناسجه الجديد وتسمى هذه العملية interlacing .

* لوحة من تكوين ورسم المؤلف تمثل البحث عن الحياة وهذا البحث حتماً عبثاً ومزعجاً والنظرة في الرؤية تستند إلى أحلام خاصة لها علاقة بالطبيعة ولكن لتركيب العلاقات لا يمكن مشاهدتها واقعياً ولكن وحدة العناصر تعطي منهجاً جديداً للرؤية .

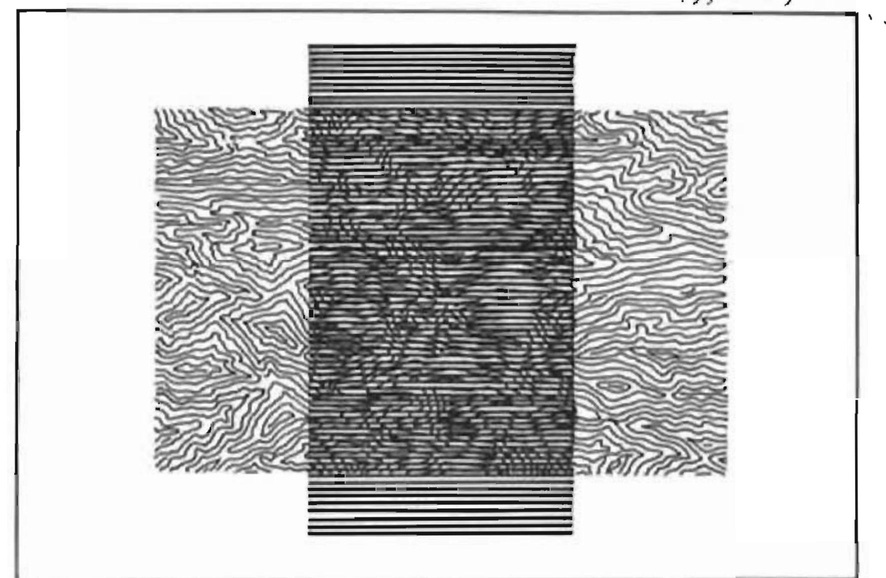


شكل (٧٧) حفر نقلا عن بيكاسو ١٩٣٣)المؤلف طبق الأصل _ Behinde appearance by - C.H. waddtington P. 98.
هنا نجد صيغ للهيئة ضمن الفراغ كتخطيط يتميز بأسلوب خاص له علاقة بالطبيعة من الناحية التعبيرية والناحية الوصفية الجمالية مستندة إلى حركة الخط والتنسيق المركب (الأرابسك) في الزهور المتوجة لرأسي الفنان والموديل النحتي الذي مادته الطين كما يبدو . وقد عبر عن اللدانة والحركة للمجسم بأقل الخطوط المختزلة . إنها وحدة الموضوع . المؤلف



شكل (٧٨) هيئة مساحية في الفراغ وتركيباتها المختلفة بين الدوائر والخطوط المستقيمة والبيضوية والخطوط الحرة تمثل وحدات مختلفة متداخلة ومعشقة ومركبة

ن ١



ن ٣

ن ٢

ـ وهناك أخيرا عملية التشابك أي الصلات العضوية بين الأطراف للأجسام المتشابكة والعلاقات العضوية الوثقى الموضوعة للرؤية هذه وتسمى بالتشابك التكويني للهيئة وربما كان مركباً أو معقداً interlocking . والنموذج الذي رسمه بيكاسو في الربط المتشابك العضوي للعلاقات في الشكل (٧٧) خير دليل على ذلك * .

ويتبين لنا الأدراك في التوزيع بين عناصر الهيئة وتركيباتها ضمن المساحة المشاد عليها أو بداخلها العمل الفني أمر بالغ الأهمية من حيث البداية إلى النهاية .

* The Art of Color and Design, by Maitland Graves, P. 90, Pub. by McGraw Hill - Hill New York 1951

المبحث الرابع
تكوين الهيأة

١ ـ النماذج الموحدة للسطح والهيئة .
٢ ـ تعزيز الحركة والسرعة للاجسام .

سبق لنا أن هيأنا القيمة التشكيلية والهندسية للسطح وكيفية إختبار العناصر المادية المرئية للهيئة مع العلاقات الحسية والأسس المكونة لهذه العناصر حيث تتشكل بنظام يختاره الفنان لصياغته حسب المقتضى المساند للرؤية التي يراها مناسبة ضمن التشكيلات المؤدية للمضمون أو الموضوع الذي يرى إخراجه إلى حيز الوجود كعمل مبني بناءً قوياً مهدفاً له القيم الموضوعية أو المضمون المنتخب جمالياً حيث الحس اللازم في تكوين هذه الهيئة من جميع جوانبها . وسنتكلم عن الجوانب الآتية :

١ ـ النماذج الموحّدة للسطح والهيئة

يمكن لنا القول بأن الهيئة يمكن تحديد مقوماتها بما يلي . وهو التوصيل بين العناصر البصرية المرئية بخطوط رابطة كما بينا سالفاً يحد هذه الصياغة إطار اللوحة الطبيعي .

وكذلك الوحدة قد تتحقق عن طريق إنتماء العلاقات المحسوسة إلى بعضها البعض وأما العناصر البصرية فيمكن لنا أن نحقق وحدتها كما سنبينه :

١ ـ إنتماء الأجزاء بعضها الى بعض لتكون وحدة belonging .
٢ ـ عن طريق التناظر Similirality .
٣ ـ عن طريق التناظر بالحجم .
٤ ـ عن طريق التناظر بالشكل .
٥ ـ عن طريق التقارب في التوزيع خلال الفراغ .
٦ ـ عن طريق التناظر اللوني .
٧ ـ عن طريق التوازي في الأشكال أو الخطوط .

٢ ـ تعزيز الحركة والسرعة للاجسام

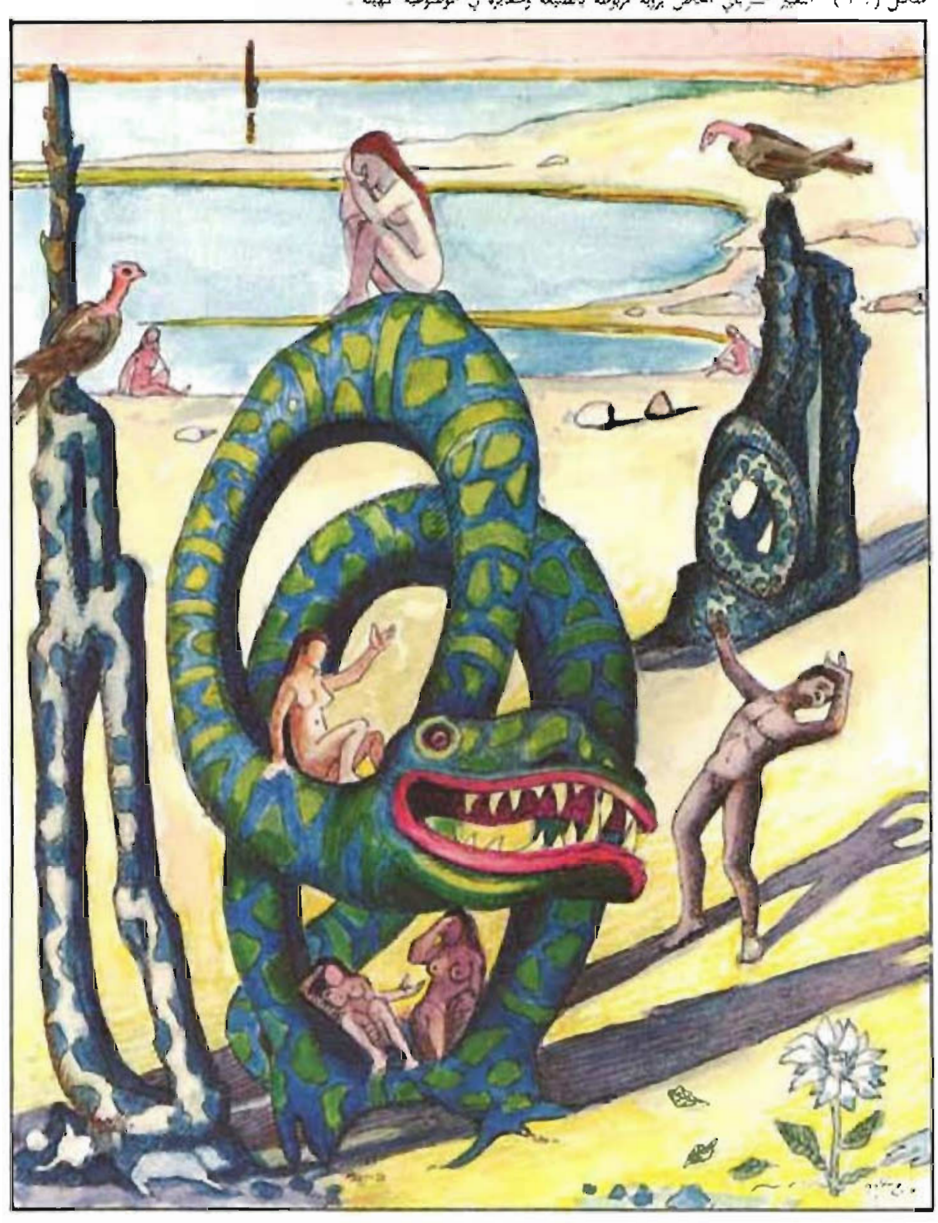
إذا كانت الأجسام تمثلها الحركة والسرعة فالأنتماء إلى وحدتها تعزز :

١ ـ التناظر في السرعة .

٢ ـ التناظر أو التوازن في أتجاه الحركة أو الهدف المقصود .

إن هذه العوامل الحساسة تجعل تكوين الهيئة داخل الفراغ بالغ القوة وتعطي إنطباعا وهميا بالتعاضد بين العناصر المختلفة من الناحية التشكيلية .

شكل (٧٩) التعبير السريالي الخاص برؤية مربوطة بالصيغة ومتغايرة في الموضوعية كهيئة .



وسوف نعالج عناصر الضعف في تكوين الهيئة .

من المعروف بالخبرة الفنية أن عناصر التكوين يجب أن تكون مهدفة وذات معنى في الرؤية وكل عنصر يكمل الآخر ويساعده على إبداء واجبه خلال العملية المتكافئة .

فلو أخذنا عنصرين من عناصر السيطرة أو السيادة في أي موضوع فسوف يتولد عندنا منافسة بين أثنين يجب إزالة أحدهما ليظهر الآخر في مكانه الموضوع من أجله .

وإذا كان التكوين في الهيئة مفكك العناصر فسوف تتبعثر حساسية المعاني المشاهدة ثم يؤثر ذلك في ذوقنا جماليا وموضوعيا وعليه يجب تجميع هذه العناصر المادية لتقوية الزخم المعطى من جراء هذا التجمع الكتلي المتكاتف .

ولا يستحسن أن يكون التشكيل المرسوم يتزاحم في ظهوره موضوعين متنافسين أو أن يكون مفكك الأجزاء يبتلعه الفراغ السلبي في اللوحة . فتظهر العملية ركيكة التركيب والمعنى .

٣ ــ الوحدة مع تنويع المواضيع بصيغ متعددة

ولكن هيكلها الفني متقارب التكوين ولذا ينتج عنه هيئة رصينة ونسمي هذه العملية بالتنويع والتوزيع Variety and distribution وهذه الظاهرة هي عين ظاهرة الحياة التي تجعلنا أن نمقت الحياة النمطية ونحاول تنويع الحياة من سفر وإغتراب وتغيير السكن إلى آخره لأن من طبيعة الأنسان حب الأستطلاع والأكتشاف ومن سر الأستطلاع والأكتشاف الأبداع والخلق في العمل التكويني للحياة أو في الفن . فما ينطبق على الحياة ينطبق على الفن والعكس بالعكس لأن الفن من جوهر الحياة . ويمكن في تشكيل الهيئة أن نغاير في نوعية الألوان وسمك الخطوط وطابعها وكبر المساحات وصغرها واختلاف الحجوم وصياغتها وربطها وتجميعها كل تلك تتوقف على ذوقنا الخاص الحساس الذي يجد له صدى بالذوق العام حين عرض الأعمال الفنية بعد إخراجها كهيئة متكاملة .

٤ ــ عناصر التكوين والهيئة مع الحفاظ على الوحدة

إن هذا النمط في التصميم يشبه النمط الذي شرحناه عن تنويع وحدات الزخارف . وسنشرح الكيفية للأبقاء على هيكل الموضوع واضحاً .

لو أخذنا تصميم سياج حديقة بوضع رتيب الأيقاع بتكرار وحداته الخشبية كعوارض كما في الشكل (٨١) (ن ١) فالمشاهدة تثير فينا الملل مما يدعو التفكير إلى تغيير هذه الوحدات بتغاير متقارب لها ولكن غير رتيبة كما في (ن ٢) مع وجوب الأبقاء على عناصر التكوين ووحدة هيئتها . ويمكن للتنويع أن يكون بأبتكارات وحدات لا نهاية لها كما في تكوين الزخارف ولكن سنبين بعض أنواعها الرئيسية .

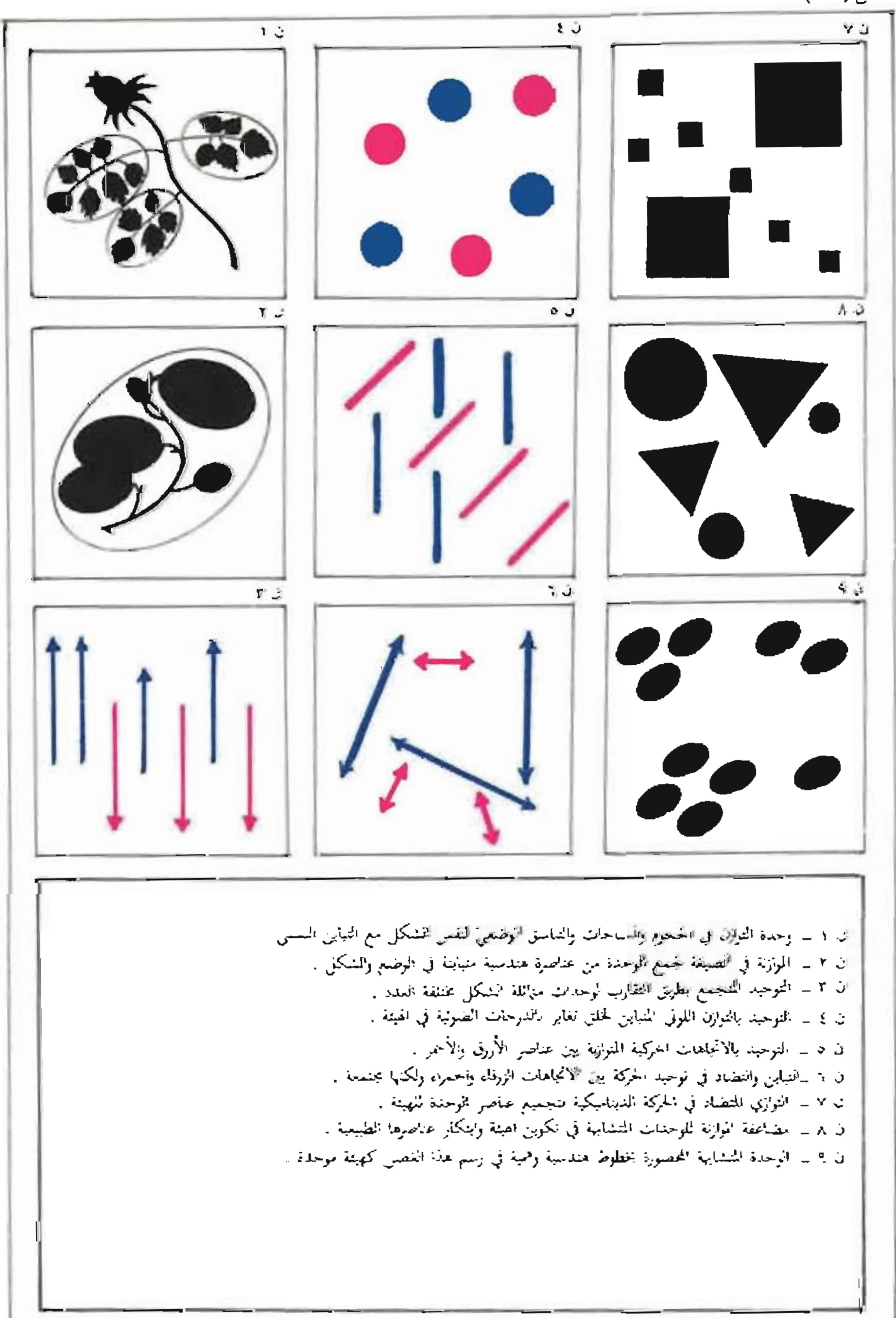
(ن ٣) تنويع في الشكل مع توازن في الوحدات المتشابهة .

(ن ٤) تنويع في المساحة .

(ن ٥) تنويع في الوضع .

(ن ٦) تنويع في الملمس والشكل واللون والمساحة مجتمعةً .

شكل (٨٠)


ن ١
ن ٤
ن ٧
ن ٢
ن ٥
ن ٨
ن ٣
ن ٦
ن ٩
ن ١ _ وحدة التوازن في الحجوم والمساحات والتماسق الوضعي لنفس التشكل مع التباين الحسي
ن ٢ _ الموازنة في الصيغة لجمع الوحدة من عناصرة هندسية متباينة في الوضع والشكل .
ن ٣ _ التوحيد المتجمع بطريق التقارب لوحدات متماثلة التشكل مختلفة العدد .
ن ٤ _ التوحيد بالتوازن اللوني المتباين لخلق تغاير بالدرجات الضوئية في الهيئة .
ن ٥ _ التوحيد بالاتجاهات الحركية المتوازية بين عناصر الأزرق والأحمر .
ن ٦ _ التباين والتضاد في توحيد الحركة بين الاتجاهات الزرقاء والحمراء ولكنها مجتمعة .
ن ٧ _ التوازي المتضاد في الحركة الديناميكية لتجميع عناصر الوحدة المهيئة .
ن ٨ _ مضاعفة الموازنة للوحدات المتشابهة في تكوين الهيئة وابتكار عناصرها الطبيعية .
ن ٩ _ الوحدة المتشابهة المحصورة بخطوط هندسية وهمية في رسم هذا النص كهيئة موحدة .

(ن ٧) تنويع في اللون والمساحة وتغاير الشكل .

ويمكن وضع إبتكارات في التصميم الزخرفي أو الجداري (أو الرليفات النحتية) النحوت الجدارية . أو في تكوين شخصيات اللوحات الفنية أو في المرافق الموضوعة في بناء العمارة . ويمكن للقدرة الخلاقة عند الفنان أن تتصرف وتبتكر بشيء كبير من الذكاء الخيالي والذوق والأيداء المكين .

٥ ـ وحدة فكرة الهيئة في التطبيق

الرموز الفنية واقعية كانت أم تشكيلية مختلفة في حالة تكوينها هي أبعد مدى في تأثيرها التطبيقي مما نتصور وذلك من ناحية هندسة الأفكار وتنسيقها ثم تطبيقها في بناء الهيئة . لأن التعبير بين وضع الفكر وترجمة رموزها الموضوعية تشكيلياً تعطينا أكثر العلاقات وضوحاً فنياً مربوطاً بين الفكر والتحقيق وبين عنصر وآخر تشكيلياً وهي تميز وتبين التشابه والتغاير بين أعضاء هذه العائلة المتنوعة التشكيل (جميع الفنون التشكيلية المخططة فكرياً) نوعياً وأسلوباً . وتحمل الصفات التي تستند إلى الصياغة الحسية في تكوين العلاقات الخفية التجريدية الدفينة العلمية المستندة إلى الرياضيات والهندسة التكوينية المنطقية تصويرياً في تكوينها كي تظهر بأي أسلوب مدرسي نتبعه أو يتبعه الفنان إن كان أكاديمياً أو سريالياً أو تجريدياً صافياً .

إن ظهور هذه العلاقات البنائية في العلاقات بين الأفكار والتحقيق التطبيقي في الصياغة للهيئة العملية يجب أن تكون مناسبة لبعضها بحيث تعطي هدفاً وظيفياً واضحاً مستنداً إلى الفكر الأساسي المخطط الذي جعلنا أن نضع العمل الفني تطبيقياً . وبهذا المجال تضفي الصياغة ذات القوانين المهضومة الناضجة التي تترجم الأفكار الخيالية الحسية الى تنفيذ تطبيقي واقعي * .

ويصور لنا أفلاطون بكتابه الفلسفي «الصور» إن الحياة يكتنفها عالمان . عالم الفكر الذي يحمله الأنسان طالما كان حياً . وعالم المادة المحيطة به .

أما عالم الفكر فهو عالم متكامل لا ينتهي إلى ما شاء الله من حياة الأنسان أمّا عالم المادة غير متكامل ينتهي بالموت الفردي أو الجماعي وهو ذو نزعة شريرة غريزية ولا يعدو ان يكون عالماً مهزوزاً إذا ما قارناه بعالم الفكر والمادة على إختلاف أشكالها عديمة الجدوى وعديمة المعنى والغرض حتى تأتيها أفكار الأنسان الخلاقة مستندة في التنفيذ إلى أعماله في تطوير هذه المادة وتشكيلها وتوحي بالتصميم المناسب لمبتغاها مع الغرض والمعنى وهنا تنبعث فيها روح الحياة والجدة في الأبتكار والخلق المستندة تكويناتها الى الفكر .

ولاشك أن مقدرة الفكر بتشكيل المادة بصيغ عديدة وجديدة لا حصر لها وليست ذات حدود في أصولها وتكوينها وصياغتها تشكيلياً في عالم الهيئة . هي مستندة بذلك إلى عاملين :

آ ـ عامل الفراغ وتكويناته .

ب ـ عامل الزمن وتطوره الذي يستند إلى هذا التشكيل المادي المستند إلى عالم الفكر ** .

وتكوين الفكرة ونقلها من داخل الانسان إلى العالم الخارجي لابد أن تكون بوسائل مادية قابلة الرؤية

* Feeling and Form, by Susanne K. Langer, P. 51, Pub. by Toutledge and Kegan Paul Ltd, London 1973.

** Maitland Graves, By Art of Color and Design, P. 95, Pub. McGraw Hill, New York 1951.

ليستمتع بها الانسان ويقرها . والعادة عند الانسان أنه يرغب في الرؤية بحالة حسية معينة ومركزة وغير مشتتة ولا ينافس هذه الفكرة فكرة أخرى وعليه يكون لها الوقع الجيد في نفسه .

أما إذا أضاع الفنان وحدة الهدف فانه بذلك يكون قد شتت حس المشاهد وخسره في آن واحد والتركيز على الافكار كما يتطلب الموضوع مثال ذلك أن نركز على «موقعة حربية» ومن خلال الموقعة على الفكرة أو الهدف أو القائد الذي من أجله قمنا بعملية التكوين مركزين على الهدف الواضح مهيئين لهذا الهدف جميع العناصر المساندة له لكي يظهر الهدف متكاملاً واضح المعنى والرؤية ناقلاً إلينا الفكرة الأساسية التي من أجلها وضعنا العمل الفني .

وحين رسم صورة شخصية لرجل ما إننا نقوم برسم الملامح والطابع الأساسي لهذه الهيئة الانسانية مع الألبسة والضوء والتعبير وكل العناصر اللازمة لاخراج معالم هذه الشخصية المكونة فكريا من «كذا وكذا» حسيا يعرفه الفنان . وربما كان الهدف نفسياً ، أو هيكلياً ، أو جمالياً أو وصفياً . كل تلك صفات يبتغيها الفنان في حالات مختلفة من أعماله الفنية *.

وتجانس الوحدة المتضامنة مع الفكرة أن تتكون علاقة متناسقة بين العمل الفني والبيئة التي تحيط به من الناحية التكوينية .

فمثلا لو أخذنا بوضع تمثال حجري بأسلوب تكعيبي حديث في ساحة يغلب عليها طابع العمارات الاسلامية القديمة . لوجدنا الشذوذ القائم في ذلك وعدم الوحدة أو التجانس في الوحدة والبناء . والطراز والاسلوب . فإن أختلف الاسلوب والطراز بطلت الوحدة في صياغة الهيئة . وعطل الاسلوب الجمالي المطلوب منا لاظهاره أمام المشاهدين في هذا الميدان ويكون الاسلوب عاطلا عن العمل ناشزاً إلى حد كبير .

وهناك خطر كبير بين وحدة العناصر للفكرة المنفذة أو تفكك وحداتها فإن تفككت هذه الوحدات أدت إلى تدهور الوحدة ومن ثم إلى الفكرة والرؤية . ولذا يستوجب أن نبحث في العلاقات الرابطة بين هذه العناصر وأسلوبها وطرازها . والاسلوب والطراز لهذه العلاقات في التطبيق يؤدي إلى سلامة رؤية الفكرة ووضوحها علمياً وفنياً وجمالياً وإيصالها للاجيال بصورة منطقية على كل ما فيها من أبتكار وإبداع وهدف .

٦ ـ وحدة أسلوب الهيئة

إن الاسلوب في إبداء العمل الفني يختلف بين فنان وآخر رغم أن بعض الفنانين ينتمون إلى نفس المدرسة الفنيه التي يمارسونها . وإن الاسلوب في تكوين الهيئة يميز شخصية ذلك الفنان وأن الفنان يتبع طريقة ذات ظواهر تشكيلية معينة هو أمر بالغ الاهمية ونحن نسميه بالاسلوب style فلكل فنان خبرة يمارسها وأفكار تحقق هذه الممارسة والخبرة هنا كلما تبلورت كان لها علامات واضحة معينة .

إذا نظرنا لأعمال بيكاسو لوجدناها تختلف تماماً عن أعمال رامبرانت وأعمال رامبرانت تختلف عن أعمال

* افلاطون Platon ولد سنة (٤٣٠ق.م وتوفي ٣٤٧ق.م) من مشاهير فلاسفة اليونان. تلميذ سقراط ومعلم ارسطو. درس في بستان «أكاديموس» التي من اسمها اشتقت كلمة «اكاديمية» في أثينا. أساس فلسفته «الصور» قال أن الحقيقة التي يطلبها العالم ليست في الظواهر المفردة والزائلة ولكن في الفكر السابق لوجود الكائن. وقال أيضاً أن غاية الفكر هو الخير. من مؤلفاته الجمهورية أو السياسة «المحاورات» (كريتون Criton) و (فيدون Phedon) و (تيمية Timeé) الوليمة . والشرائع (المنجد ص٢٨) في الأداب والعلوم لفرديناد توتل. المطبعة الكاثوليكية بيروت سنة ١٩٥٦ .

ماتييس . ولو أخذنا بالاعتبار شخصية الفنان لوجدنا كل فنان يختلف في الايداء عن غيره لأنه يمثل ذات فنان تختلف عن ذات فنان آخر .

وكل فنان ربما بنزعته الشخصية المميزة الاسلوب ينتمي إلى مدرسة تختلف عن المدرسة الأخرى .

فمثلاً الفنان الشرقي عامة مهما كان له أسلوب مميز يختلف عن الفنان الغربي . لأنهما ينتميان إلى عقليتين وحضارتين مختلفتين . وكذلك لو دققنا بشكل أدق لوجدنا الفنان العربي المسلم يختلف عن الفنان الفارسي المسلم وهكذا الفنان الانكليزي عن الفرنسي رغم أن الاثنين ينتميان إلى المدرسة الواقعية مثلاً .

والضعف يتأتى أسلوبياً من تغاير أسلوب الايداء . فلو أخذنا لوحة واحدة ذات هدف واحد ولكن صياغتها تميز بأسلوبين . لوجدنا الضعف قائم فيها بسبب هذا التمايز أو التغاير في الايداء والاسلوب .

وكذلك لو بنى مهندس معماري عمارة ذات طابقين وكان الطابق الاول يختلف عن الطابق الثاني أسلوبياً لكان الضعف قائم هنا من جميع النواحي . وهكذا تحطم الوحدة في الرؤيا والفكرة بسبب إختلاف الطراز والاسلوب .

وقضية الاسلوب ليست أكتساباً بحتاً فقد نجد كثيراً من طلبة الفن درسوا على يد أستاذ واحد ولكن حين مارسوا الحياة الفنية فقد ابتعدوا الواحد عن الآخر في وسائل تعبيرهم الاسلوبي والتكنيكي .

فالاسلوب ملتصق بالفكر من جهة وبالتطور والخبرة التطبيقية من جهة أخرى . والممارسة الطويلة تبلور الاسلوب رغم هذا التطور حيث المشاهد يتعرف على عمل فنان ما من أول مشاهدة للوحته تقريباً أي كان زمان نتاجها .

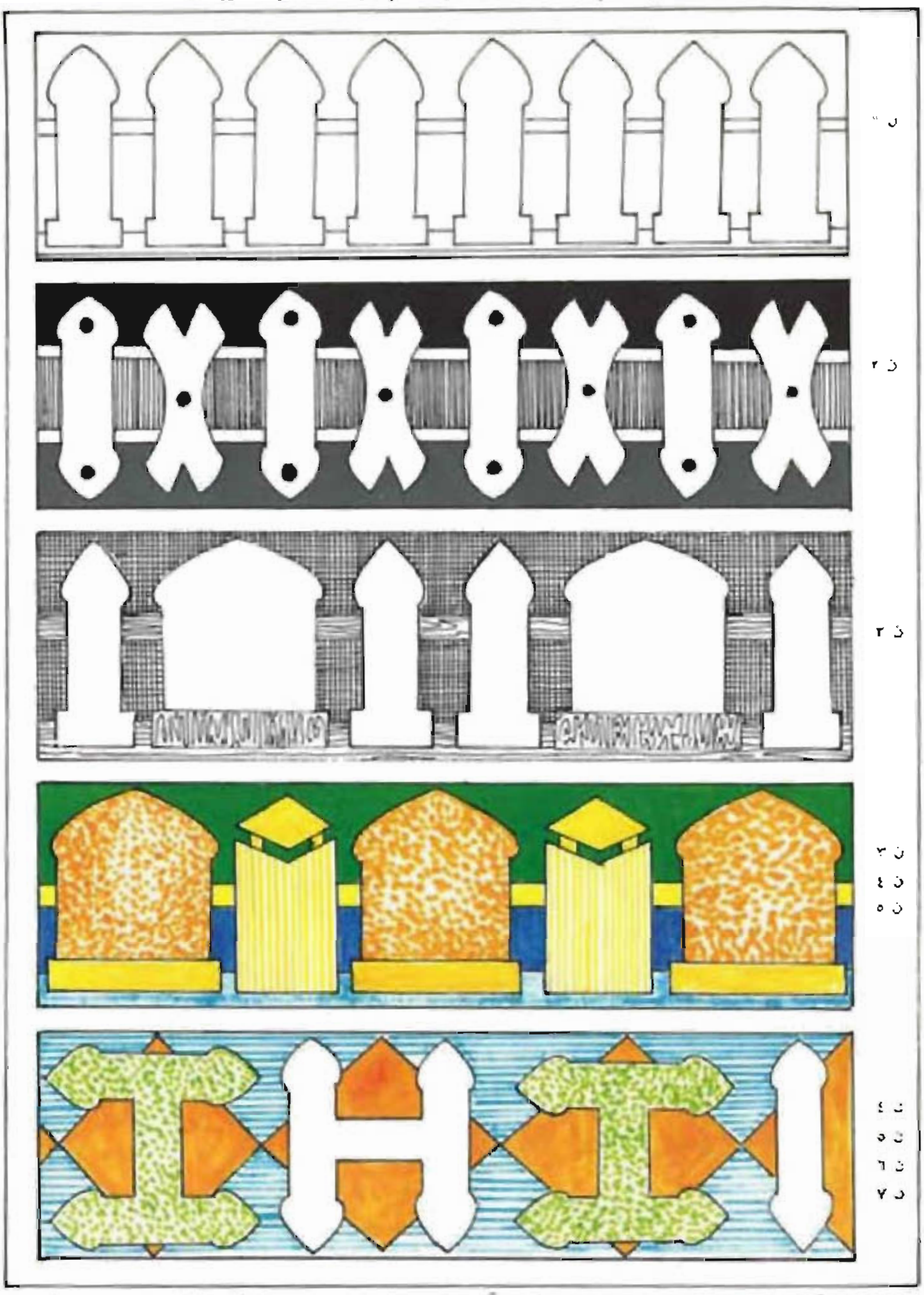
وربما كان التعبير الصادق أن الفنان يعبر عن أسلوب في حياته يمثله تطبيقياً وفكرياً وبدعنا نرى أسلوب حياته العامة والدفينة من خلال أعماله .

ونستنتج مما تقدم أن الاسلوب هو الظاهرة المميزة لما يلي :

١ ـ شخصية الفنان من الناحية التطبيقية والفكرية والنفسية .
٢ ـ يمثل مدرسة معينة .
٣ ـ يمثل حضارة أمة معينة .
٤ ـ يمثل وحدة العمل الفني .
٥ ـ يمثل العصر الذي قام به ذلك العمل .
٦ ـ يمثل الهيأة التي يعبر بها الفنان .
٧ ـ يمثل الايداء الجمالي المميز للفنان والمدرسة التي ينتمي اليها وحضارة الامة التي يعيش فيها .
٨ ـ الاسلوب هو لغة تراثية ننقله من الاساتذة إلى الطلبة ومن الآباء إلى الابناء والعكس بالعكس . فهو الصفة الظاهرة للتراث الحضاري المتطور عبر العصور .

«فالاسلوب أحد العناصر القوية للوحدة المكونة للهيئة»

شكل (٨١) وحدات متباينة التكوين بحكم صياغة هيئتها وتناظر عناصرها واختلاف ألوانها الموزعة .



هذا التوزيع في تكوين الهيئات المختلفة فيه تداخل متقارب بين نموذج وآخر وهو دقيق التصميم والتوزيع مما يؤثر في الرؤية بإيحاء زخرفي هندسي للوحدات تجريدي النزعة قابل للتحولات المختلفة في الوحدات بحيث تظهر فيها التجانس الأسلوبي ذو الأبعاد والتكرار بحيث كل نموذج يمثل غرضاً وهيئة مختلفة عن الأخرى.

شكل (٣٥) العلاقة بين الطبيعة والتطوير الإبداعي من خلال التحوير



إن البناء التصويري المستمد مباشرة من الطبيعة أمر يساعد كثيرا على الإبداع والخلق وخاصة هذا النموذج (١) لمهرج ورجل سيرك معروفان من أعمال بيكاسو (مجموعة خاصة) والنموذج (٢) العلاقة بين البناء الطبيعي والبناء التحويري المركب من شبه تجريد له علاقة بالتكعيب المسطح أمر له أهميته في الإبداع الحديث (البناء التكويني هنا شبه هندسي)

المبحث الخامس

تصنيف الهيأة ضمن الفراغ

١ ـ السالب والموجب في التركيب البنائي للهيئة والمساحة المكونة لها .
٢ ـ الايجابية والسلبية في ملء الفراغ .
٣ ـ العناصر الايجابية في ملء الفراغ .
٤ ـ الأخطاء الحاصلة من جراء التطبيق .

١ ـ السالب والموجب في التركيب البنائي للهيئة والمساحة المكونة لها

حالة الفراغ أو المساحة كشكل له مميزات خاصة * .

سوف نبين هنا ما قالته سوزان . ك . لانجر مؤلفة «الاحساس والهيئة» كفقرة فلسفية تجدر بالاشارة .

«ونحن هنا نهتم بصفة خاصة على الأهداف التشكيلية حيث تكون المساحة أساس في المقاييس والمعاملة التطبيقية لأغراض الفنون التشكيلية على اختلاف أنواعها ومواصفاتها وما ينتج على هذه السطوح الفارغة من معالي تأتي دفينة بعد تمتعنا بالرؤية والمشاهدة حيث تقودنا إلى أهداف وأفكار بعيدة المدى . ولا نستغرب بأن تكون اللوحة الواحدة الناجزة هي إحدى أهدافنا المرئية حينما نعلقها على الحائط فاللوحة بمشاهدتها تقودنا إلى رأي يضيف إلينا وهماً خيالياً بعيداً عن واقع حياتنا اليومية المليئة بحسناتها وسيئاتها . ربما تنقلنا إلى ما ينقصنا في هذا العالم من أمور تجعلنا أن نتقبل ونرغب في مشاهدة العمل الفني الذي يكمل أحلامنا ورغائبنا المكبوتة الغير متنفسة . هذا من جهة المشاهدة أمّا من الجهة الوضعية للوحة . فربما تكون اللوحة معلقة على جدار داخل غرفة تحتوي على مناضد وأثاث أو مكتب أو مصنع أو جدارية خارج مصنع تدل على ما يرغب الاذكاء له أو الاعلام عنه حتى تجذب إليه الأنظار بشكل ذوقي مهذب أو عنيف .

ولكن العمل الفني رغم تنوعه فهو ربما كان زخرفياً في ملء المساحة هذه والعبرة هنا أن يكون رمزاً ايجابياً معبراً من الناحية الانسانية محفزاً في مستوى حقلة الاسلوبي المبني خلال هذه المساحة الفارغة التي كانت في أصلها سلبية ليس إلّا .

والعمل الفني هنا عمل إيجابي يملىء العين من أجل الرؤية التشكيلية لأفكار مهدفة مع مزج للجماليات المطلوبة إن كانت مضمنة اللون أو الضوء أو الخط أو الكتلة أو النسب أو الحجوم .

إن هذه القابلية في ملىء الفراغ أو المساحة له إيجابيته وسلبيته .

٢ ـ الايجابية والسلبية في ملء الفراغ

إن كل فراغ له مقاييس وتحديد هذا الفراغ بالمقاييس يتعين علينا أن نتعامل مع هذا الفراغ كما يتعامل الفارس في حركته في ميدان السباق ولا يحق له الخروج في فعاليته الرياضية عن هذا الميدان وخطوطه المشروطة

---

* Feeling and Form, by Susanne K. Langer, P. 86, Pub. by Routledge and Kegan Paul Limited (1973) Philosophy in a New key)

داخله . وكذلك نحن فمجالنا الحيوي التشكيلي داخل هذا الفراغ وقلنا سابقاً الفراغ هذا بالنسبة لنا أمّا ارضاً وسماؤها بالنسبة للمعماريين أو «مساحة للرسامين» أو «حجما للنحاتين أو الفخارين» . والفراغ هنا يستوجب العناية كأساس للمعاملة الفنية حيث أن الفراغ يعتبر الأساس في تكوين الفنون التشكيلية وهو القاسم المشترك الأساسي بينها حيث نطلق عليها Plastic Arts وهذه الصفة المشتركة بين العمارة والنحت والتصوير . هي نابعة من تعامل هذه الفنون الثلاثة في تشكيل عوامل هيئتها الايجابية مع الفراغ ومن هنا تنبع الخصائص الايجابية لكل من هذه الفنون . ننظر إلى فن العمارة من خلال خصائصه الايجابية وإن كان له سلبيات نعالجها ضمن هذه الخصائص وكذلك النحت والرسم ولكل منها خصائص يفرضها علينا ضمن الفراغ وكيفية معالجتها فنياً في مجال تحريك الفراغ كما يفعل فارس الميدان حينما يتسابق ضمن ساحته ويظهر فاعليته بحيث لا يخرج عن حدودها . ويتوقف مدى نجاحه أو إخفاقه ضمن هذه الحدود . وكذلك نحن . فمجالنا هو الفراغ أي كان نوعه التشكيلي . يلعب الدور الايجابي في تكوين العملية الفنية وربما نخفق في هذه العملية وسنبين العوامل الايجابية والسلبية في كيفية توزيع هذه العناصر ضمن الفراغ ومدى قبولها إيجابياً من قبل المشاهدين أو المنتفعين وظيفياً أو حسياً * .

٣ ـ العناصر الايجابية في ملء الفراغ

١ ـ كيفية رؤية العمل الفني من خلال الفراغ الذي يحتله .
٢ ـ سيادة العمل الفني ضمن الفراغ الذي يحتله كعنصر مكمل للهيئة .
٣ ـ الألوان في العمل الفني والبيئة المحيطة به وتناسبها .
٤ ـ موضوعية العمل الفني وتناسبه مع البيئة التي يحتلها .
٥ ـ القضية الجمالية المساعدة من جراء وجود العمل الفني داخل البيئة .
٦ ـ الأهداف الموضوعية المتبعة اعلامياً لأغراض حياتية أو عامة وإن تحرك العوامل كالتالي :

آ ـ العوامل الاقتصادية .
ب ـ العوامل الاجتماعية .
جـ ـ العوامل السياسية .
د ـ العوامل الثقافية (التاريخية والتراث) .
هـ ـ الضوء المناسب لاظهار معالم العمل الفني .

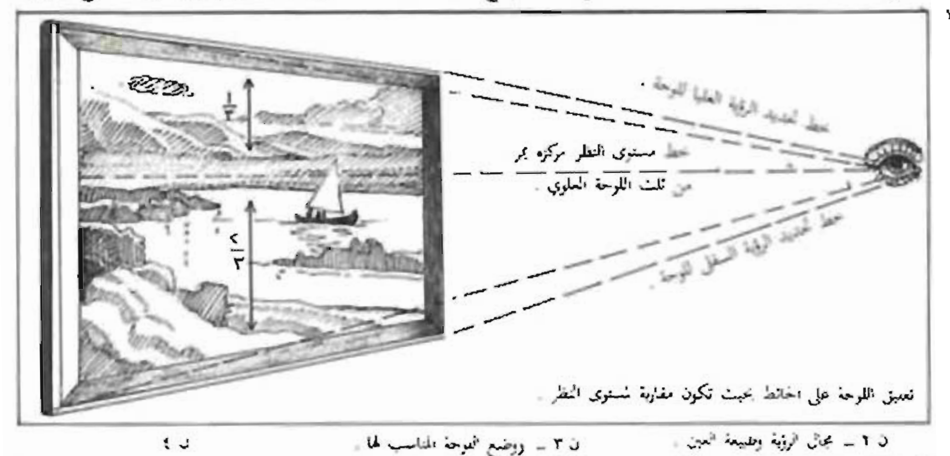
العوامل السالفة الذكر ذات أهمية كبيرة في تعزيز مركز العمل الفني في البيئة التي يحتلها كما أن العناية بهذه العوامل أمر ضروري لانجاح الرؤية وخاصة إذا كانت مصحوبة بالشروط المذكورة في الشكل (٨٢) «أنظر الشكل رجاءً» حيث الأبعاد في الرؤية والعرض وأساليبها كما مشروح في (ن ١) ووضع اللوحات العريضة على الأبعاد العريضة على الجدران وسهولة رؤياها بخلاف اللوحات الطويلة التي لا تستوعبها العين مباشرة وكذلك سهولة رؤية اللوحات البيضوية الموضوعة عرضياً وربما طولياً كذلك كما في النموذج (٢،٣،٤) وصحة الأوضاع وعدمها كما ظاهر في هذه النماذج .

وفي النموذج (٥) يبين إرتفاع اللوحة بالنسبة إلى مستوى النظر بمقدار ١ : ٣ منها أعلى من خط مستوى النظر و ٢ : ٣ أسفل منه وذلك بحكم مركز العينين من جسم الانسان لسهولة النظر واستيعاب الرؤية

* المصدر السابق (٨٧) .

شكل (٨٢)   في كيفية وضع اللوحة من خلال الرؤية السليمة بدون إضطراب كفراغ إيجابي .

ن ١



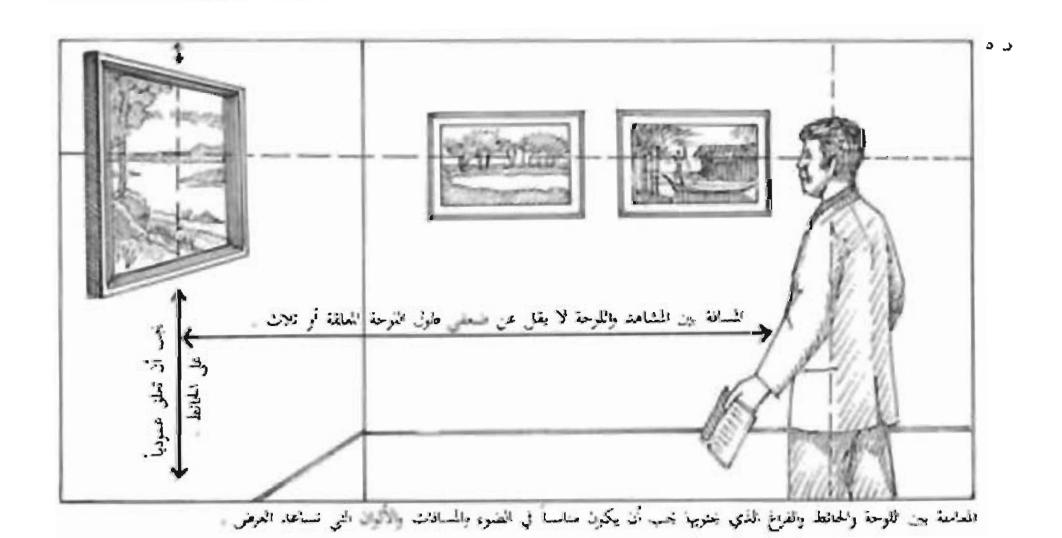
ن ٢ ـ مجال الرؤية وطبيعة العين .   ن ٣ ـ ووضع اللوحة المناسب لها .   ن ٤

وضع اللوحة الصحيح يناسب وضع العين العرضي الطبيعي .

كذلك الوضع البيضوي للوحة مناسب لوضع العين الطبيعي العرضي .

وضع اللوحة الطويلة لا يناسب وضع العين العرضي الطبيعي

ن ٥



العلاقة بين اللوحة والحائط والفراغ الذي يحتويها يجب أن يكون مناسبا في الضوء والمسافات والألوان التي تساعد العرض .

والفكرة . على شرط أن تكون اللوحة عمودية على الجدار الذي ألوانه يجب ان تكون حيادية فاتحة حتى لا تقفل أو تؤثر في ألوان اللوان كما يفضل أن تكون اللوحة في مركز مرموق على الجدار مرموق وخاصة إذا كانت موضوعة في صالة حتى يكون لها السيطرة الأولى في الرؤية ومن بعد الأثاث والتحفيات والخزفيات .

ولا ينبغي أن ننسى ما لألوان الجو المحيط باللوحة وخصوصاً في داخل الصالات من الأهمية بمكان على مركز اللوحة . وكذلك اللوحات الجدارية في خارج القاعات والمصانع وأسلوب وضع تخطيطها وألوانها في ملىء مركزها ضمن الفراغ أمر بالغ الأهمية حيث يلعب التناسق واللون العامل المهم في إخراج مضمون اللوحة إلى حيّز الوجود .

٤ ـ الأخطاء الحاصلة من جراء التطبيق

أما الأخطاء التي ترتكب في ملىء المساحات والفراغ الفني فنلخصها بما يلي :

١ ـ لا يستحسن أن توضع اللوحة دون اطار .

٢ ـ أن يكون انشاؤها وعناصرها مساعدة على إظهار الموضوع ويجب ألا تقلق .

٣ ـ لا يستحسن وضع اللوحات الخزفية أو الجدارية أو الموزاييك في صالات الاستقبال . حيث تؤثر زخرفياً على الجو وتفقد جماليتها العالية .

٤ ـ أن يكون حجم الصورة مناسباً لحجم الجدار المعلقة عليه وإلّا فشلت النسبة بين فراغ الجدار وسطح اللوحة .

٥ ـ الألوان إذا كانت متنافرة مع جو الفراغ أدت إلى تدهور الذوق واضطرابه ومن ثم سقوط العمل الفني .

٦ ـ يجب أن تتوفر المواضيع المالئة للوحات الفنية بمواضيع تخدم الانسان جمالياً وفكرياً وذوقياً .

إن اشاعة الذوق المرهف في الفراغ والجو الذي يحتله العمل الفني دون المبالغة أو التدليل أمر بالغ الأهمية لتمييز مركز العمل الفني وجعله يستقر باطمئنان واضح مؤشرين إلى قيمته التعبيرية في هذا الجو الذي ملأه بجدارة العمل المهم* .

* المصدر السابق (٩٢) .

المبْحَثُ السادس

عناصر تكوين الهيئة العامة

١ ـ عناصر التكوين .
٢ ـ التناسق .
٣ ـ الوحدة .
٤ ـ التغاير .
٥ ـ الموازنة .
٦ ـ الايقاع .
٧ ـ اللون .
٨ ـ الخط .
٩ ـ التكرار .
١٠ ـ التضاد .
١١ ـ العلاقات الميكانيكية .
١٢ ـ البناء التركيبي .
١٣ ـ النسب .
١٤ ـ الفضاء .
١٥ ـ الحركة .
١٦ ـ المسحة العامة .
١٧ ـ الجو .
١٨ ـ الفكرة التخطيطية .
١٩ ـ الضوء والقيمة .
٢٠ ـ الشكل .
٢١ ـ المواد والآلات والأدوات وأستعمالاتها .
٢٢ ـ شجرة عناصر الهيئة .

١ ـ عناصر التكوين

في بحثنا عن الهيئة قد توصلنا إلى أهم الأغراض الأساسية المكونة مهما كان نوع تلك الهيئة تشكيلياً وكل ما ذكرناه ينطبق على عناصر تكوين أي حقل منها كان معمارياً أو نحتاً أم رسماً أم تصميماً .

ونحن نجد في هذا المبحث بصفة شاملة العناصر المثبتة المساندة لتكوين الهيئة . وقد سبق لنا أن شرحناها في الفصول والمباحث السابقة . ولكن الذي يهمنا الآن أن نعرف مراكز هذه العناصر وفاعليتها في التكوين العام مع العلاقات التي تربط بين بعضها البعض لغرض المساندة وإخراج المعنى المهدف من جراء وضعها .

نحن لا نقول أن جميع ما يذكر يجب أن يراعى بحذافيره . بل نقول أن ذلك يعتمد على الفنان وما يرغب في تطبيقه من اختصار أو إطالة في تكوين هذه العناصر لتقوم بدور الأساس الكونكريتي للعملية . وكما أننا لا نعتقد خلو العناصر من العمل الفني جزئياً كانت أم كلية هي أستحسان أم ذم . بل إن حسن تكوين هذه العوامل يتوقف جوهرياً على قابلية الفنان في ذوقه وسلامة تكوينه بنائياً وجمالياً . الأمر الذي يعطي أسلوبية محببة ومقبولة ومستحسنة من قبل المشاهدين .

نعتقد أن ما ذكرناه في هذا الكتاب من علم العناصر هو فتح الأبواب المنيرة أمام الباحث . وما على الباحث إلّا أن يختار ما يناسبه ويعتقد بجدواه ليثبته في تطبيقاته أو يضيف من عنده أشياء أخرى ربما فاتتنا في هذا البحث . وهكذا تكون الحرية الفردية هي الأساس في الاختيار والتطبيق ومن ثم يتحمل الفنان مغبة ما ينتج من مضامين ورؤية . ربما تكون في صالحه أو طالحه . ونبين هنا ان هذه العناصر المكونة للهيئة هي المنار الهادي للباحث ليشق طريقه بها كلياً أم جزئياً حتى يتحرك إلى الأفضل وتوصله إلى ما تصبو اليه نفسه من اخراج العمل الفني أي كان نوعه .

ونعول هنا على عناصر تكوين الهيئة كخلاصة عامة نشرحها مع مضامينها وعلاقات بعضها البعض .

٢ ـ التناسـق Harmony

نقصد بالتناسق هو استضافة الوحدات وقابلية تناسقها واستساغة علاقاتها مع بعضها في مراكز تكوينها والمساحة السالبة التي حوالها بحيث نظهر هذه الحجوم وألوانها غير نافرة تقبلها العين جمالياً وتؤدي معنى إيجابي للوحدة العامة للوحة مكونة أشكالاً أو منظوراً محركاً لموضوع العمل وهي بنفس اللون تشع ألواناً ضوئية متناسقة الصدى إلى المشاهد حيث تعطي راحة للنفس التي تشاهدها .

٣ ـ الوحـدة

سبق وشرحنا وحدة العناصر في المبحث السابق وبينا عوامل الوحدة في فرض العناصر أمر ضروري في الهيئة مثل وحدة الأمة القوية التي تقدر على عاديات الزمان . فالوحدة العامة هي التي تهيء العناصر المتكاتفة والموضوعة بقوة لاظهار الفكرة المرئية للعمل الفني بتماسك كبير مساند للاخراج في العمارة والتصوير خلال تكوينه . unity .

٤ ـ التغايـر أو التضـاد Contrast

هناك تغاير في تكوين المساحات من حيث مقاساتها وهناك تغاير في الألوان حار وبارد وهناك تغاير في الموازنة وعددها وهناك تغاير في الضوء وحدته وقيمه وهناك تغاير في الخط والحركة والنسب والأحجام والمنظور ... إلخ أن التغاير كالليل والنهار كل يظهر الآخر والرجل الطويل يظهر القصير ان هذا التغاير قانون من قوانين الكون . ولمعرفة تكوينه نحتاج إلى دراية كبيرة في التصرفات الوضعية للعملية الفنية . فالرجل الواقع في لوحة تبرزه إمرأة (نوع متغاير) والطفل يبرز البالغ والأبيض يبرز الأسود والنور يبرز الظلام وهكذا .

إن عملية التغاير يجب أن تكون في موضع الهيئة دونما اسراف ويجب أن يكون لها معنى أدبي وجمالي للرؤية في آن واحد وهي في هذه الحالة مساندة للوحدة العامة الشاملة . .

٥ ـ الموازنـة Balance

عنصر أساسي في توزيع المساحات والفراغات والكتل والحجوم والاضواء الملونة الصادرة عن ملمسها العام ونسبة ملئها للفراغ أو ترك الفراغ السالب الحاصل حوالها وأهمية رسالته المساعدة لهذه الحجوم المتحركة وموازنة أعدادها وحجومها طبقاً لما تستسيغه العين فيزيائياً وطبيعياً في وضعها وهذه الموازنة تستند في معادلاتها إلى أمور كثيرة سبق وأن شرحناها في باب الموازنة وهي من العناصر المهمة في تكوين الهيئة ولها مميزات تدخل في عالم التوازن والتناظر والمقابلة .

٦ ـ الايقـاع

هو نوع من التوزيع بين السالب والموجب في ملء المساحات إن ذلك الايقاع يتوقف على :

١ ـ طبيعة تكوين الخط .

٢ ـ طبيعة تكوين اللون .

٣ ـ الفارغ والممتلىء من الأحجام .

٤ ـ إيقاع الحركات والنسب الوضعية للأجسام.
٥ ـ الفاتح والغامق في القيم الضوئية ودرجات عطائها.
٦ ـ العلاقات بين العناصر وكيفية تقبل إيقاعاتها بالرؤية زمنياً وحسياً يعتمد على النظر.
٧ ـ الترديد والموازنة في التوزيع.
٨ ـ الايقاع المتناسق أو المتضاد في الخط واللون والمساحة.

كل هذه العوامل تعطينا معرفة جيدة في عنصر الايقاع الذي يشبه إلى حد كبير الايقاع الموسيقي بألوانه المتعددة وأنواعه.

٧ ـ اللـــون

سبق وشرحناه في الباب الأول من الجزء الأول وبينا مبلغ أهميته في إظهار الملمس وتعبيره العاطفي في تكوين الهيئة كعنصر أساسي يعتمد عليه خاصة المصور الرسام والمزخرف والمصمم والفخار والمعمار وكل ما يتعلق باللون يلعب دوراً أساسياً في تكوين عوامل الهيئة وذلك لأهميته التلوينية كما هو ظاهر في طبيعة الأشياء التي نعيشها.

٨ ـ الخـــط

شرحنا في الباب الثاني من الجزء الأول «أنواع وطابع الخط وأهميته في تكوين التخطيط العام في الفنون التشكيلية» وكيفية صياغته للأشكال وإعطاء الأفكار مظهراً مرئياً حيث يحول الأفكار الخيالية إلى تشكيل واقعي على مختلف نزعاته ومدارسه وأغراضه.

٩ ـ التكــرار

هو ترديد الوحدات المتشابهة في احتلال مساحات معينة ولأغراض معينة كما شرحناها في الشكل (٨١) وفي باب الموازنة. وربما كان التكرار بالتشابه والعدد ونوع المساحات والكتل واللون والضوء تعطينا فكرة واضحة في نوازع الزخرفة الشرقية وتوزيعاتها واشتقاقاتها لغرض ملء المساحات إن كان الملء ترتيبياً أم منظورياً كما هو في الفنون الاوروبية.

١٠ ـ التضـــاد

لا نقصد هنا بالتغاير بل «التعاكس» في معنى الأشكال والغرض الموضوع من أجله فمثلا السالب ضد الموجب. الشر ضد الخير. الصوت العالي ضد الصوت الواطيء ويهدف لأغراض مخالفة.

والتضاد في العلاقات وليس في الأشكال. فمثلا معنى المساحة الكبيرة هل يعطي معنى ضد المساحة الصغيرة؟ أو الخط الطويل يعطي معنى ضد الخط العريض أو المتحرك.

أو السرعة ضد الركود أو التكتل ضد التفكك.. إلخ آخره إن كل العلاقات المنشأة بين المكعب والدائرة هي من هذا النوع وتهدف إلى معاني متضادة لأغراض فكرية ورؤية مختلفة.

فالتضاد هو خلق علاقات متباينة، بينما التغاير هو ظاهرة اختلاف الأشكال ونوعها.

١١ ــ العلاقات الميكانيكية Mechanical relations

هنالك نوع من العلاقات الحتمية المنطقية تحصل من جراء فرض العناصر داخل عالم الاخراج الفني وتفرض علينا فرضاً دون أن تقبل الغلط . وتسمى بالعلاقات الميكانيكية . مثلا : اذا فرضنا ضوءً في جهة من اللوحة لابد أن نفرض بما يقابلها من الدرجات الضوئية الواطئة هي الظل أو الظلال أي التقابل بالعرف الفني بين الفاتح والغامق هذا النوع من العلاقات علاقات ميكانيكية واذا صغنا شكلاً أو جسماً كروياً لابد أن نرجع ميكانيكيا إلى خطوط ذلك الشكل فإن كان مكعباً فهو ميكانيكياً يختلف عن الهرم أو المخروط وهكذا . وإذا كان جسم رجل فتركيبه الفسيولوجي التشريحي يختلف عن تشريح الطفل هذه المعرفة بالعلاقات هي حتما ميكانيكية التفكير . وإذا وضعنا الأحجام التكعيبية في حالة المنظور فميكانيكياً نعرف ان المكعب القريب أكبر من الذي يليه وهكذا إلى المكعب العاشر في السلسلة وهذا يعني استنتاج ميكانيكي متأتٍ عن الخبرة الطويلة للرؤية .

وميكانيكياً الفراغ ومساحاته له مقومات في علاقات أبعاده تختلف عن مساحات وعلاقات الحجوم الممتلئة وطبيعة المساحة هي غير طبيعة الحجم (ميكانيكياً أو بديهياً) .

وأن كل فراغ يحتوي على صفتين ميكانيكيتين هما :

- الحجم له ملمس وغطاء وله صفات .
- والحجم في داخله فراغ يناقض السطح المادي له .

هذه الصفات المتناقضة ذات صفات ميكانيكية . نجد التكوين في الهيئة يسوقنا في بعض الأحيان إلى صفات من هذا النوع تعتمد على صفات دون التفكير . فظاهرة التفاحة ميكانيكيا تختلف عن ظاهرة البرتقالة رغم وجود الدوران فيهما وذلك يمكننا من التخيل لهذين الشكلين المتقاربين والمختلفين ميكانيكيا ووجود الضوء أو المنظور في الفراغ لهما صفتان الأولى عنم المعرفة بهما وثانيهما القوانين الميكانيكية المطبقة لهما في كل الأحوال والفروع المتعددة من هذه الظواهر .

١٢ ــ البنـاء التركيـبي

شرحنا قوانينه في باب البناء وهو العماد الأساسي في هندسة هذه العناصر من حيث معناها الأولي التجريدي إلى المعنى الايضاحي التصويري أو الوظيفي الواضح المرتبط بين الشكل والمضمون فالعلاقة بين تشكيل الهيئة وأصولها وبين المعنى والمضمون أمر بنائي أصيل بالغ الأهمية في اعطاء الرؤية الواضحة والوظيفة الموضوعة لكل اخراج فني في أي عمل من أعمال الفن ابتداء من الموسيقى وانتهاء بعالم الفخار .

١٣ ــ النسـب proportions

كل جسم خُلق في الطبيعة له نسب معينة في تركيبه وجسم الانسان والحيوان احدى هذه الظواهر في التكوين فبين جسم وجسم يوجد نسب معينة تمثل طبيعة وطابع هذا الجسم وكذلك بين تركيب هذه الأجسام مع بعضها يوجد نسب وبين أعضائها يوجد نسب فالعضلات لها نسب واليد إلى الأرجل لها نسب والرأس إلى الجسم له نسبة . ونسبة جسم الحصان إلى الانسان له نسبة ونسبة الحصان إلى الكلب له نسبة وهكذا . والنسب تعتبر من أدق العوامل الأساسية في تكوين التشكيل فهي في النحت تعتمد على ما تحتله من فراغ ومقارنة هذه النسب بالطبيعة من حيث التشابه الصحيح كذلك كانت في التصوير والرسم .

وفي فن العمارة : تعتمد نسب وفراغ الحجوم التي تتكون منها البناية بما تتفق والاغراض الخيالية .

فعامل النسبة ثابت من جهة كما هو في نسب جسم الانسان والحيوان والنبات والطبيعة مع فراغاتها أو عوامل نسبية يضعها الانسان لأغراض فنية كما هي في الرسم أو النحت وتقدر بمقاييس معينة تتناسب نسبياً حسب الفرضية التي يضعها الفنان بمقتضى علم التشريح أو المنظور أو الضوء . . . إلخ .

فالنسب إذا ما اختلفت في ظواهر أغراضها التشكيلية أدت إلى عكس فائدتها .

ورب سائل يقول ماذا يفعل بيكاسو في صياغة نسبه المخالفة للطبيعة البشرية مثلا :

هنا نستند في جوابنا إلى أن الفنان ربما يخالف الطبيعة في حدود معينة لصياغة مفاهيم جديدة جمالية في تكوين الهيئة تعتمد على الابداع والخلق ولكن ليس من وجهة التكوين العلمي العام المتفق عليه خلال تجارب الأجيال بل يعتمد على الصيغ الابداعية الفردية التي له الحق في تحمل مسؤوليتها جمالياً وترويج هذه المفاهيم بين الجماهير لغرض الاقناع والتقبل ولتغيير مفاهيم الجمال الفلسفية المحسوسة نسبة إلى العصر وتطوره وتقبل أفكار جديدة في خضمه كما نفعل في تطوير الآلة ومستلزماتها مثلا نسبة إلى الحاجة والتقدم التكنيكي .

والنسب هي احدى ظواهر العطاء الجمالي المتصل بطبيعة تكوين الأشياء وربما كانت لها نسب تجريدية أيضا كما ذكرنا .

١٤ ـ الفضاء والفراغ space and vagance

إن هذا الذي يسمى الفراغ بمقاييسه الفضائية وأبعاده التي شرحناها في باب الفراغ هو الحيز الوحيد الذي نتعامل معه تشكيلياً فإن كان ذو بعدين كان سطحا وإن كان ذو ثلاثة أبعاد كان حجماً أو فراغاً ولكل فراغ وسطح حدود ونحن نتعامل فنياً مع هذه العوامل كعناصر أساسية في تحريك مجالنا الفني ضمن حدوده .

١٥ ـ الحركـــة Movement

إن سر التكوين للهيئة هو الحركة والحركة أنواع سبق وأن شرحناها تباعاً وهي التي تمثل التكوين الديناميكي للهيئة . ولا يوجد جسم ظاهر أو شكل أو ضوء دون حركة ولهذه الحركة قوانين تدفعنا لاظهار معالمها فجسم الانسان له الحركة الاساسية والممرات الداخلة والخارجة في بناء العمارة لها حركة فاعلة . والضوء له حركة والأشجار لها حركة وكل ظاهرة في الطبيعة لها حركة فكما يتحرك الممثلون على المسرح بقانون كذلك نحن نضع هذه الحركة بقانون ونحن يجب أن نجيد تكوين وتجانس هذه الحركة مضمنين معانيها المساعدة لبناء الأشكال والمساحات والفراغات والأجسام والأحجام التي نضيفها في عملية التكوين .

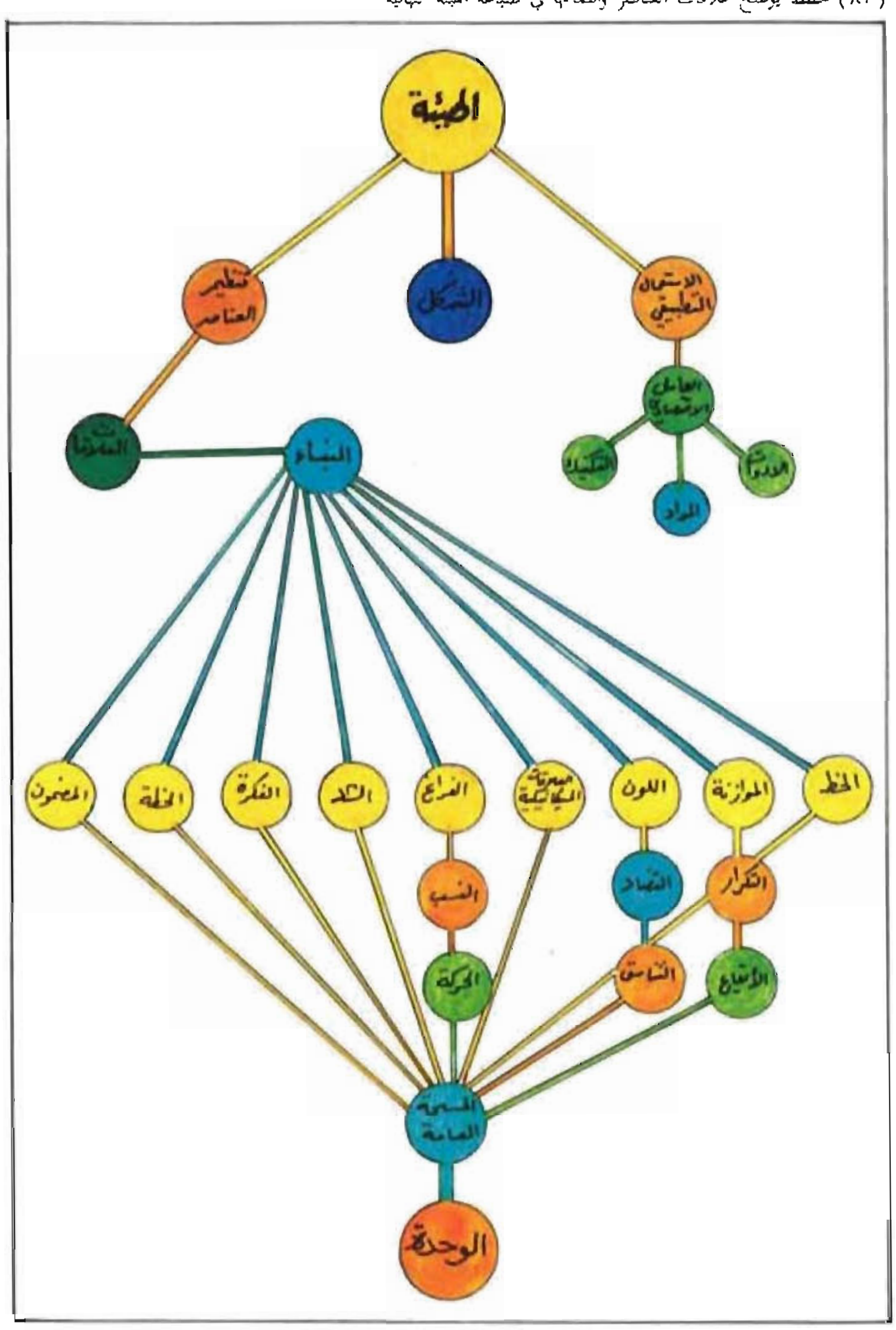
والحركة هي أنواع ومعاني منها :

١ ـ الحركة الديناميكية .
٢ ـ الحركة البنائية .
٣ ـ الحركة المأساوية .
٤ ـ الحركة الهزلية .
٥ ـ الحركة الطبيعية .
٦ ـ الحركة المستقرة .
٧ ـ الحركة المنطلقة .
٨ ـ الحركة المدمرة .
٩ ـ الحركة الشاعرية
١٠ ـ الحركة البطيئة .

هذه العوامل يجب إظهارها في تشكيل الأعمال الفنية إن كانت مسرحاً أم صورةً أم شعراً .

الحركة عنصر أساسي محرك للعمل الفني وهدف من أهدافه التي يجب أن نعد لها العدة اللازمة لاظهارها

(٨٣) مخطط يوضح علاقات العناصر والتمآتها في صياغة الهيئة النهائية



وتركيزها وعدم بعثرتها . دون التجوء إلى الارباك والخبط بين مزاياها وإظهار معالمها و التركيز عليها لتساعد المضمون على الاخراج العضوي المرئي بصيغة أفضل .

١٦ ـ المسحـة العامـة

لكل عمل فني له مسحة عامة في تكوين هيئته ولولا هذه المسحة العامة لبطلت ظواهر الاسلوب وارتبكت عناصر الهيئة . وعليه فالمسحة العامة هي الصفة الغالبة على جميع عناصر اللوحة فنقول مثلا هذه اللوحة يطغي عليها جمال الخط أو اللون أو الضوء أو النزعة الدرامية . أو الجو الفرح أو الحزين . أو الجو ظاهر فيه الأبعاد . أو اجسام الانسان الرياضي العضلي (الدرامي) أو روح المعركة الحربية . أو المسحة الظاهرة تمثل ساعة من ساعات النهار أو الليل أو النواحي الأدبية . أو النواحي الفنية كالمسحة الشاعرية . أو التراجيديا أو العنف أو المغزى التربوي أو المسحة الوضعية أو المسحة التقريرية أو المسحة الواقعية أو التجريدية ... إلخ ، كل ما ذكرنا في تكوين الهيئة يسمى المسحة العامة General Expression .

١٧ ـ الجـو The Atmosphere

خلق الجو المناسب لمضمون العمل الفني أمر مهم في عرفنا وذلك لنقل الفكرة إلى المشاهد بمقومات مناسبة تتفق مع المضمون المقصود فكريا والذي نقوم بتحقيقه تشكيلياً حيث الظواهر تنقلنا من جوها إلى عالم الفكرة التي سبق وأن وضعناها .

الجو هو المناخ المناسب الذي يعيش فيه المضمون بشكل واضح الرؤية ومقبول وهو الصلة بين التكوين الفيزياني للموضوع وبين التكوين الخيالي لتخطيط هذا العمل . وعليه فالمناخ المناسب له شروط ومواصفات تتضمن روح وضع العناصر المهيئة للعمل الفني .

مثلاً «إذا وضعنا فكرة عن حياة القواد العرب . يجب أن نركز على الصفة التي اشتهر بها ذلك القائد وأن نخرج هذه الفكرة بجو مناسب لها» .

وإذا أردنا أن نخرج جو ثورة ما يتوجب هنا أن نكون هيئة ذات عناصر متحركة فاعلة ديناميكياً وذات ألوان صاخبة متفجرة مع ضوء عنيف . لخلق الجو المناسب للمسحة العامة المبتغاة من جراء هذا الاخراج ولا يمكن للعمل أن يظهر بهذا الجو بمقومات عناصر هادئة لا تتفق وعناصر الثورة ومفهومها .

إن التركيز على الأسباب الموجبة للايداء والاخراج مع الربط بالمضمون أمر يساعد على خلق الجو المناسب من جميع النواحي المؤدية إلى هذا المضمون تصويرياً ذو جو مناسب .

١٨ ـ الفكـرة التخطيطيـة

لكل عمل فني فكرة وربما كانت الفكرة واضحة عند الفنان ناضجة أو حدسية في عمق نفسيته . وهذه الفكرة هي الطابع الرئيسي في تهديف وتخطيط العمل الفني لتساعده على الاخراج التشكيلي ولولا الأفكار الحسية عند الفنان وربطها بأمور تتعلق بالتطبيق وقوانينه لشاء لنا القول أنه العبث كما يفعل الأطفال حين الرسم . فالطفل يرسم مندفعاً بعوامل فوق سيطرته ولا يعرف مبتغاها . وربما كانت واقعية ذات صفات جمالية ولكن الفنان له الارادة والارادة الكلية فيما يتخيل ويصمم على تحقيقه بما يعرف من علم الفن وخبره التطبيقية ضمن إرادته ووجدانه وعواطفه . وبذلك يقول ما يبغي تخطيطياً . دون العبث . وربما كان العبث الفني هو

جزء مكمل لارادة العقل الفني المنطقي الذي يحمله الفنان ليخطط له فالتخطيط الذهني والحسي عامل أساسي في وضع الركائز اللازمة لتنسيق وتهذيف الهيئة المرئية لاعطائها المعنى الذي من أجله وجدت تشكيلياً . وهكذا لنا الحق في القول أن أي عمل فني يصحبه خطة فكرية وربما كذلك خطة تطبيقية من قصاصات (تخطيطات ملونة جزئية كانت أم فردية أم جماعية مساعدة لتكوين الهيئة مبدئياً) primarily sketches أو الخرائط الأولية التحضيرية وهي تسجيل للأفكار الداعية لبناء هذا العمل .

فكل فكرة لها تخطيط وبدون هذا التخطيط لا يمكن تنفيذها وهي الحوافز الأولية البدائية المساعدة لتهذيب واخراج العمل الفني بمقوماته النهائية للهيئة .

١٩ ـ الضـوء والقيمـة light and value

ومن العوامل الأساسية للهيئة «الضوء» . سبق أن فردنا له باب خاص وذكرنا مقوماته الأساسية وغايته إذ لولاه لما عرفنا ظواهر الاجسام المضيئة في ضمن العمل الفني ولولا الضوء لما رأينا الحياة وأسرارها ومنها الانسان ومدنيته وهذه القيم الضوئية هي التي تلعب الدور الأساسي في إظهار معالم اللون والملمس والطبيعة وساعات النهار وضوئها والضوء المساعد على الجو والمسحة العامة وخصائص العناصر التكوينية للعمل الفني .

ومن هنا نتعرف على التركيب الانشائي العام للهيئة حيث هو آخر المطاف للعمل الفني الذي يعطينا الظاهرة الأساسية للهيئة ولولا هذا الذي ذكرناه في هذا البحث وعلاقاته المتعددة وأسبابه العلمية والفنية المذكورة في بحثنا لما قدرنا على الوصول إلى أصول المعرفة العلمية التي تساعدنا على فهم الأصول التطبيقية فنياً . نحن لا نقول أنها كل شيء بل هي شيء أكثر من لا شيء تنير أمامنا أصول تطبيقنا ولا يتيسر لنا تطبيق هذه المعرفة دون معرفة «أسس التطبيق المتواصل» وخبره الفنية المستندة إلى هذه العلوم المسجلة الموضحة لما سبق .

الانشاء الذي سنشرحه في «الباب العاشر» من بحثنا هذا سنبين أهم سبله المعروفة فنياً والمتبعة تطبيقياً والأسس النظرية العملية والعلمية في مختلف المدارس والعصور .

٢٠ ـ الشـكل Shape

إن من أهم العوامل في التركيب الجمعي للهيئة هو الشكل وشئنا أن نجعله خاتمة المطاف لنذكر به أنه الأساس في تكوين كثير من الأعمال الفنية . وكل شكل تعني التشكيل على اختلاف نزعاته ومقوماته وسبق أن أفردنا له باباً كاملاً في الجزء الأول (يرجى الرجوع إليه) .

ونؤكد على خطأ شائع بين الفنانين حيث يطلق كلمة شكل على الهيأة والعكس بالعكس دون تمحيص وتمييز ونحن نؤكد هنا أن خصائص الشكل هي غير خصائص الهيئة ويجب التشديد على هذين المفهومين لئلا نقع في لبس المفاهيم السطحية والخلط بين هذا وهذا .

وهكذا فالشكل له صفات تكوينية ذات خصائص تشريحية ومنظورية بينها الهيئة هي المظهر العام الذي يحتوي على جميع عناصر الفن .

٢١ ـ المواد والآلات والأدوات واستعمالاتها

إن من أهم العوامل المادية هي علاقة الخبرة باستعمال مواد التشكيل مع أدواتها . . من جص وحجر وألوان وورق وحبر . . . مع المكائن الحديثة لتعبيد الارض إلى الفرشة الصغيرة الملونة في الرسم كل تلك تعتمد

على مهارة مستعملها وخبرته وعلى الجودة المتكونة هذه المواد حيث العطاء الجيد كلما كانت المواد والآلات جيدة كانت النتائج جيدة وسبق لنا شرحها شرحاً وافياً .

٢٢ ـ شجرة عناصر الهيئة

إن الشكل (٨٣) يوضح أهم عناصر تكوين الهيئة وعلاقات بعضها ببعض وأغلب ما ذكر فيها مشروح سابقاً في هذا الكتاب (الجزء الأول والثاني) وموضح خصائص كل عنصر وعلاقته بالعناصر الأخرى من الناحية العلمية والتطبيقية وهذا الشكل البياني هو خلاصة الدلالة المفسرة للعناصر من الناحية النظرية علمياً ومن الناحية التطبيقية فنياً .

ولكل عنصر خصائص يجب معرفتها من قبل المتتبع يبتغي ممارستها وسوف نوضح الأساليب التكوينية للهيئة كعملية إنشائية في الباب الأخير وهو باب التكوين الانشائي وطبيعته وهو البحث الأخير في هذا الجزء .

الباب الخامس
التكوينُ الانشائي وَطبيعَته

المبحث الأول
تطبيق العناصر انشائياً .

المبحث الثاني
المميزات .

المبحث الثالث
الانشاء كظاهرة .

المبحث الرابع
وظيفة الانشاء .

المبحث الخامس
تطور رؤية الانشاء عبر العصور .

المبحث السادس
المبادىء السياسية وتأثيرها على الانشاء .

المبحث السابع
الرؤية والعوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

المبحث الثامن
التراث والرؤية .

المبحث التاسع
الانشاء والرؤية الموضوعية .

المبحث العاشر
الختـام .

المبحث الأول

تطبيق العناصر إنشائياً

١ ـ العلاقة بين علم العناصر وأصول تطبيقه فنياً في مجال الانشاء على مختلف الفنون التشكيلية .
٢ ـ التطبيق الفني لعناصر الهيئة في انشائها .
٣ ـ عناصر تكوين الانشاء .

١ ـ العلاقة بين علم العناصر وأصول تطبيقه فنياً في مجال الانشاء على مختلف الفنون التشكيلية

«المشاهدة تأتي قبل الكلمات والطفل يرى ويتذكر قبل أن يتكلم» .

«وكل الأعمال الفنية التشكيلية من أعمال الأنسان» لنتذكر ذلك .

ونحن نقول ان العلاقة بين ما نراه في محيطنا وبين ما نعرفه في داخلنا سوف لا ينتهي ذلك ما دام الانسان على سطح هذه الكرة . وعليه يتفق أسلوب ما نراه متأثراً بمعرفتنا أو بمعتقداتنا .

وفي قديم الزمان كان الناس يعتقدون بالجنة والنار بصورة حتمية مباشرة . فكلما شاهدوا ناراً مثلا كان مفهوم الاعتقاد بعقاب النار يوم الحشر يحضر أذهانهم ربما كان يختلف عما نراه من أشتعال النار اليوم .

وهكذا إذا أحببنا شيئاً ما فإننا لا نهدأ حتى نصل الى ذلك الشيء وصولاً حتمياً .

فالعاشق لا يهدأ تجاه حبيبته بالكلمات أو النظرة أو أي شيء آخر ما لم يتوج حبه بالزواج الفعلي .

فالرغبة لها ممهدات منها الغزل والكلمات والتقرب والغناء والارهاف الحسي ... الخ . ولكن كل تلك لا تحل ما لم يصحب ذلك الزواج النهائي لهذه الظاهرة الانسانية .

ونحن نرى المرأة الجميلة لأننا نرغب في رؤياها ولذا لا نحب أن نرى إلاالشيء الذي نرغب به أو نرغب في مشاهدته . وليس من الواجب أن نرى الأشياء بلمسها فقط لنحس بهابالرؤية . بل المشاهدة في الكثير من الأحيان تغنينا عن اللمس . ومن هنا كانت أهمية الفن التصويري بشكل عام وأهمية تكوينه وبالحث على بحثه

ونطلب الآن منك أن تطبق عينيك وتحاول أن تلمس ما حواليك حتى تحس بوجودها . حسناً فكم من الأشياء سوف تحس ؟ هل بالقدر الذي تراه عادياً ؟ طبعاً لا . فالرؤية والمشاهدة هي التي تنقل إلينا ما نرغب رؤياه ونحن لا نرى عادة مادة واحدة فقط بل نرى عدة أشياء والأهم من ذلك نرى العلاقات بين جسم وجسم ومادة ومادة وإنسان وإنسان وحيوان وحيوان ونبات إلى آخره . وهذه الرؤية تولد العلاقة بين ما نرى وأنفسنا وعليه هنا تنشأ الرغبة في تثبيت ما نرى خاصة فيما إذا كان ما نراه أمراً مهماً بالنسبة لنا .

فالفنان المشاهد يرغب بالاحتفاظ بصورة المرأة الجميلة لذا يرغب في رسمها ويرغب في رسم منظر جميل لذا يرغب في تصويره ، وهكذا نشأ عالم التصور مع الرغبة وعالم الفن التصويري مع المشاهدة . «وعالم التكوين والتعبير» أي عالم التعبير بواسطة الهيئة «عالم التكوين الانشائي» .

ونحن نقول ، كما نرى المحيط الخارج عنا كذلك فاننا نُرى من قبل الغير ، فمثلا لو كنا واقفين في وادي

وبالقرب منا جبلاً فإن من يقف على جبل له القدرة على مشاهدتنا وهكذا نحن نُرى ونَرى .

وعليه نرى قبل أن نتكلم أن عملية الرؤية دائمة قائمة وفعالة . بينما الكلام لا نسمعه دائماً ولذا نؤكد أن الرؤية هي فعالة دائما دون توقف وما نراه نحن أمامنا ونقبل به هو في الحقيقة يمثل رغبتنا في قبوله بطريق مباشر أو غير مباشر إن ذلك يتوقف على مدى ما نرغب في مشاهدته .

وجميع الصور المشاهدة في الطبيعة أو التي ينتجها الفنان أو آلة التصوير أو السينما أو المشاهد المسرحية هي من عمل الانسان وتأليفه حسب رغبته . ولولاه لما كانت مشاهدتها أو إنتاجها فنياً *.

وكل ما نراه أمامنا نترجمه كما نرغب نحن أو في كثير من الأحيان الحقائق المرئية تختلف عما نرغب ولذلك إمّا أن نتركها أو نحاول تحريفها حسب هذه الرغبة أو إن كنا مرهفين كفنانين نحاول أن نضع هذا التحريف الراغبين فيه في حيز التنفيذ إذا لم تعترضه معوقات أخرى فوق إرادتنا أو منافية لما نرغب .

وحيث أن سرعة الضوء = ٣٠٠,٠٠٠ كم/ثانية في الفراغ .

وسرعة الصوت = ٣٣١,٥ م/ثانية في درجة الصفر الحرارية في الفراغ .

من هنا نستدل مدى تأثرنا برؤية الأجسام والصور دون الكلام . فالكلام في حالة التصور داخل الدماغ أبطأ من حالة تصور الدماغ للصور الخارجية المرسلة اليه وذلك بحكم سرعة الضوء وقابلية الدماغ الغريزية على ذلك .

وعليه فالصورة وضعت لأن تنبه وتفتن العين عن طريق رؤية الأشياء التي لم نرها سابقاً أو كانت غائبة ورأيناها حالياً بحيث رسم الصورة لشيء ما يدوم أكثر مما يظهر أمامنا إعتيادياً وربما أردنا بقاءه لمئات من السنين أو أكثر ضمن الصورة المنتجة فنياً أو التمثال المنحوت . ونحن هنا ننتقل الى الحقيقة التالية . وهي أن ما نراه أمام أعيننا من مشاهد ربما يراه غيرنا لا يعدون على الأصابع بينما العمل الفني الذي ننتجه تراه جماهير والآلاف من الناس وعلى مختلف الأحقاب والعصور .

وبهذا تظهر فائدة العمل الفني للجماهير مثل اللوحة . والسينما والمسرح والتلفزيون عدا أن بعض هذه الانتاجات للهيئة المعبرة تبقى مسجلة عشرات أو مئات السنين ندعها لتراها الأجيال التي تأتي من بعدنا ويعرفوا ما رأيناه وكيف رأيناه . وعادة حينما ترى الجماهير عملاً فنياً مسجلاً أمامها أي كان تكوينه أو موضوعه فانما تبتغي من رؤياه ما يلي :

١ ـ الجمـال .
٢ ـ الصـدق .
٣ ـ الالهـام .
٤ ـ الحضارة والتراث .
٥ ـ الهيئـة .
٦ ـ الحالة الراهنة (الظرف) .
٧ ـ الـذوق .
٨ ـ العاطفـة .
٩ ـ المضمون والموضوع ...الخ .

إن هذه العوامل التي تدفع بالمشاهد للرؤية هي تنبع من نتاج العمل الفني الثابت كالصورة مثلا وربما بعض من هذه الحقائق تتغير نفسياً واجتماعياً بتغير الزمان والعصر والمكان .

* Ways of seeing, by John Berger. Pub. by Pelican Original 1978, P. 11.

فتمثال صنعه ميخائيل أنجلو قبل أربعمائة سنة غيره عما نحته ميللول وبيكاسو المعاصرين . وسنبين فيما يلي من البحوث أثر الصور والفكر المعاصر على مظهر ودوافع العمل الفني وتطوره .

ونرجع إلى المشاهدة ، فنحن حينما نرى منظراً طبيعياً مؤثراً نفرض نفسنا في ضمنه دون شعورنا وهكذا حينما نرى فناً لعصور خلت نفرض أنفسنا فيه وقد رجعنا بالذات إلى ذلك الزمن البعيد أي رؤية العمل الفني القديم هو امتداد لذواتنا في خضم العصور السالفة وامتداد لها حتى الوقت الحاضر * .

ولذا فرؤية الأعمال الفنية القديمة هي تسجيل خاص بمفاهيم العصور السابقة وكيفية إمتدادها للأجيال التي بعدها وربما ساعدتنا على دراسة مفاهيم تاريخ ونفسية وبناء هؤلاء الأقوام ونظرتهم إلى الحياة عبر ذلك العصر مما يجعلنا أن نتعرف على الفرق في أصول تفكيرهم وتقبلهم للحياة عبر النوازع التي ذكرناها من حيث الحضارة والتراث والدولة والرؤية والعوامل النفسية .

فالمشاهدة هي إحدى العوامل الرئيسية في الحياة مثل الهواء والتنفس تقريباً ونحن نعرف ماذا يعاني الأعمى من جراء عدم المشاهدة وأي عالم يكتنفه في ذاته وما مدى بعده عن الحياة الرئيسية للناس الآخرين من جراء غريزة المشاهدة والرؤية والتصور .

٢ ـ التطبيق الفني لعناصر الهيئة في إنشائها

وقد بيّنا سابقاً من الناحية الفنية والفكرية أن لبناء كل هيئة هدفين :

١ ـ رؤيـــة .
٢ ـ فكـــرة .

والربط بين الاثنين يتضمن بناء العناصر للهيئة المراد تكوينها كعمل فني إنشائي على النمط التالي :

إن عناصر التكوين بالنسبة لرؤية الفنان في الغالب تتوقف على مدى احساسه بأهمية الموضوع ومن ثم السيطرة بعنصر معين لابراز معالم اللوحة أو العمل الفني .

فالعمل الفني هنا يتوقف أمره على المادة المرسوم بها مثلا حيث المادة لها دخل في الاخراج والتعبير . فالزيت مقوماته غير الألوان المائية هذا من جهة ومن جهة أخرى أن سيطرة نزعة معينة وواضحة من العناصر تؤثر في المشاهد وتنقله إلى خفايا اللوحة فمثلا يريد الفنان أن يبرز النزعة المنسجمة (الهارموني) في اللوحة كعامل جمالي يقودنا إلى معاني وخفايا شخصية يريد رسمها . نجد المسحة الطاغية لهذا العنصر الحيوي أمر يساعد على نقل الفكرة المراد تصويرها بواسطة هذا النوع من التعبير الذي يبني العلاقات بين لون ولون وضوء وضوء ، وخط وخط ، وسطح وسطح ... الخ . بشكل منسجم بعيد عن النشاز أو عنصر التضاد .

وثمّ فنان آخر يجد أن لوحته يشملها قاعدة العنف الدرامي مثل موضوع عن الثورة . هنا يحتاج إلى ابراز الألوان المضادة contrast العنيفة الحارة المندفعة والمنفعلة حتى تعطي السيطرة الرئيسية للفكرة وهكذا .

وهناك من يعتمد البناء التكويني للتعبير الانشائي كعنصر أساسي للتعبير عن الموضوع .

مثلاً تستخدم الخطوط الحادة القوية في رسم الأشكال على هيئة مكعبات أو ما يشابهها في كتل صريحة

* Art Fundamental, by Ocvirk, Pub. by W. M. C. Brown company, Dublique Iowa, U.S.A 1962. P. 130

متكاثفة موزعة توزيعاً يتفق مع الفكرة والهدف . فالنزعة هنا نزعة تكعيبية هندسية ضخمة الكتل تساعد على أسلوب تعبيري بواسطته يؤثر على المشاهدين وربما كان هذا الانفعال وندرته في الاسلوب يؤدي بالفنان إلى اظهاره في كثير من أعماله فيؤثر بالجو الفني الشائع وربما تبعه بعض الفنانين المعاصرين له فيكون بذلك قد أثر في التيار المذهبي لمدرسة جديدة تسمى مثلاً المدرسة التكعيبية . وهكذا صار في عهد بيكاسو في فرنسا .

كما أن أسلوب تكوين العناصر في ملء الفراغ له دخل كبير في التعبير التكويني للهيئة فالسرعة الظاهرة في الحركة للأشكال والاشخاص له مسحة معينة . والهدوء والاستقرار له غير هذا وهكذا كما شرحنا في البناء . ولكل عنصر من هذه العناصر له أغراض تتفق مع الرؤية المخرجة التي يؤديها الفنان إن كان على صعيد الرسم أو التصميم أو النحت أو العمارة .

إن اسلوب التعبير في الانشاء عديد الغايات وعديد الأهداف والرؤية وكما قلنا الربط بين الفكرة والمضمون مع الرؤية المادية للوحة أمر دقيق يحتاج إلى خبرة ودراية عالية في التكوين . رغم من يقول أن الانشاء يمكن أن يمثل الشخصية عند الفنان فهو حر بما يفعل .

نعم هو حر بما يفعل ولكن أين هو التمييز بين القوة والضعف ، أين هي الاسلوبية ، أين هي قوة تركيب العناصر المقرونة بالمشاهدة ، أين هي عوامل نجاح العمل الفني ؟ كل تلك أسئلة تحتاج الاجابة عليها وخاصة عند العارفين من النقاد وأساتذة الفن والمعنيين بذلك .

٣ – عناصر تكوين الأنشاء

سوف نقتصر على أمثلة تسعة في تكوين العناصر كنماذج حية ذات صفات واضحة :

١ ــ البناء المعماري والهيئة
٢ ــ العلاقات والعناصر والهيئة مضمنة في الأشكال المختلفة
٣ ــ الصفة المسيطرة الطاغية
٤ ــ الحركة والهيئة
٥ ــ اللون والضوء والحركة
٦ ــ الجو والحركة
٧ ــ الأنسان والهيئة
٨ ــ المنظور والهيئة
٩ ــ الحجوم وتكوين هيأتها الأنشائية

أ - البناء المعماري والهيئة .

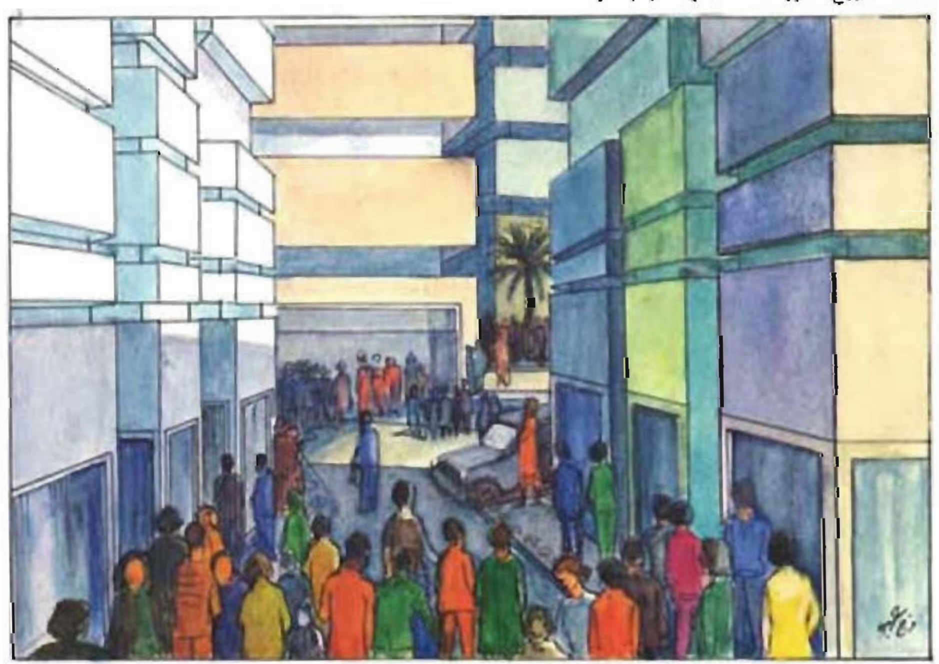
الشكل (٨٤) الأنشاء البنائي العمودي والأفقي :

إن الشرح الحاصل في هذا الشكل (ن ــ ١) هو عبارة عن تنظيم عناصر تكون هيئة إنشائية : ــ تنحصر في عناصر الكتل ذات الخطوط العمودية لسطوح وجدران العمارات الهندسية . وافقيا للشارع وخطوط الأرض إن هذه العمادة في الخطوط ذات العنصر المسند بالمنظور تؤدي الى تصميم معماري إنشائي الاستقرار كما يظهر في (ن ــ ٢) الملون بالألوان المائية حيث درجات اللون الفاتحة مع الظلال الساقطة على مستوى الشارع وعلى جدران العمارات المقابلة في الجهة اليسرى وحركة كتلة الناس المزدحمين في منطلق شوارع هذه اللوحة التي تمثل الفراغ

شكل (٨٤) الانشاء البنائي العمودي والافقي المستقر

ن ١ التوزيع الأولي

ن ٢ ـ التوزيع الضوئي للانشاء البنائي العمودي الملون مائياً



المتحرك كشارع له جماهير تؤمه للشراء والحركة . فهنا أحد عناصر اللوحة الرئيسية هو البناء المستقر المتعامد كما ظاهر في الأسهم في النموذج الأعلى على الجهة اليمنى . نجد توزيع الاشخاص وكتلهم المتحركة في الجهة الخلفية والجبهة الأمامية والصلة بين هذين الموقعين الكتل الانسانية عبر خطوط المنظور الأفقية التي تمثل البعد المتروك الواصل بين المقدمة والخلفية

ب العلاقات والعناصر والهيئة

إن الانشاء البنائي واضح في هذين النموذجين ككتل صلبة وكذلك كنور وظل وجو وكتل من الناس متحركة مولدة الحركة الديناميكية الصاخبة في أسواق مثل هذه .

فالتعبير الواضح الرئيسي هنا هو البناء أو التكوين لهيئة بنائية النزعة تعبيرياً وذهنياً وتطبيقياً .

كل العناصر الأخرى من منظور ونور وظل وهندسة وأشخاص وحركة وصوت للحركة وكتل وتوزيع وتناسق... إلخ من العناصر تخدم التكوين البنائي المهدفة هاتين اللوحتين من أجله .

فالبناء التكويني للهيئة هو الهدف الرئيسي لهذه العملية الانشائية .

الشكل (٨٥) تكوين إنشائي متعدد العناصر الفنية يتميز بالمسحة العاطفية بين الانسان والحمام والالفة القائمة بينهما .

جـ الصفة المسيطرة الطاغية

تتميز عناصر الموضوع من رَجُلَيْن يقضيان وقت فراغهما في حديقة عامة وقد اعتاد أحدهما أن يطعم الحمام والثاني يقرأ جريدته . وقد أبرزنا الناحية النفسية والذهنية في العلاقات بين الحمام والانسان وكيف أن أحد الحمام قد وقف على رأس قارىء الجريدة دون تكلف كأنه أمر طبيعي بينما الثاني يطعم بقية الحمام .

توخينا في الحركة أن تكون دائرية مركزية مركبة لتربط العلاقات والظلال والأجسام مع بعضها حتى يظهر واجب كل من هذه الأشكال متعاونة لأجل كسب العملية الفنية تصويرياً .

النموذج (١) يمثل تخطيطا بالأسود والأبيض لهذا الموضوع

النموذج (٢) يمثل نفس الانشاء مع تحويرات بسيطة ولكننا حافظنا على نفس الركائز في الحركة للعناصر وعلاقات بعضها مع بعض وأهم ما في الحركة هي الطيور والأشخاص والناحية النفسية الظاهرة على وجهي الشخصيتين الرئيسيتين في الموضوع ومن خلال هذا الربط ينتج العلاقة بين تأسيس العناصر والأشكال بالفكرة . والحركة العامة هنا في (ن ٢) حركة حلزونية ليس إلّا إذا ما أمعنا النظر من الحمامة اليمنى على كتف الرجل الذي يطعم الحمام وتحركنا باتجاه اليسار ثم تحولنا إلى اليمين وهكذا سياحة في اللوحة دون تكلف .

د - الحركة والهيئة

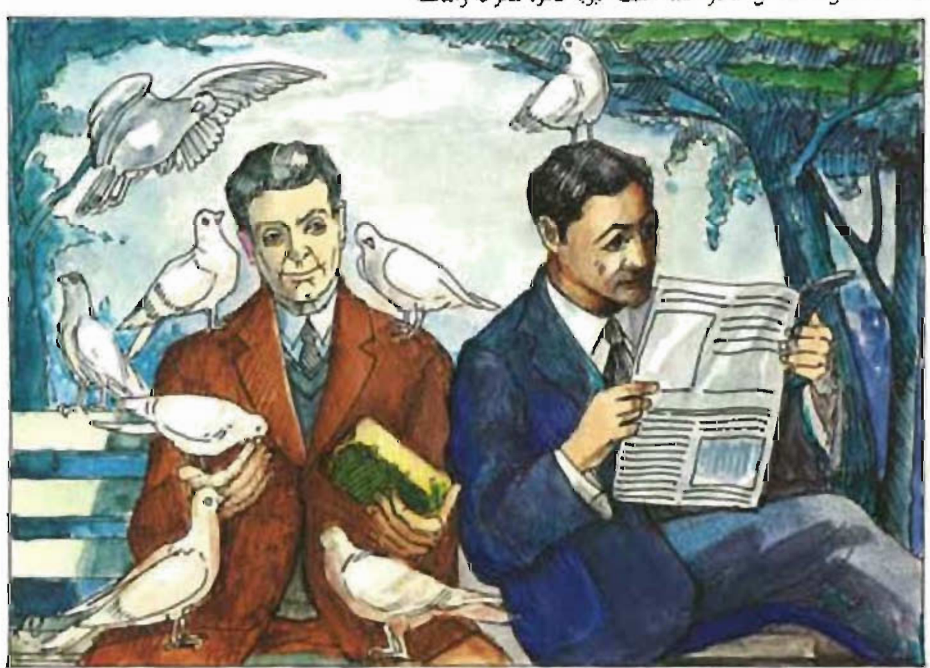
السطوح الشكلية الرئيسية مساندة لأشكال وحركة الطيور .

- أما السالب والموجب في ملء المساحات فهو واضح فالسالب مركزه الوسط ويمثل السماء بينما الموجب يمثل الأشخاص والطيور والأشجار والمقعد والجريدة .

شكل (٨٥) هيئة تعبيرية ذات مضمون عاطفي يبين العلاقة بين الانسان والحمام مكون من عناصر مختلفة مع حركة مركزية وألوان مناسبة مع نور وظل يساعد على إظهار الموضوع الواقعي فقط

ن ١

ن ٢ - تكامل الانشاء من عناصر مختلفة أعطت حيوية ظاهرة للحركة والعاطفة



شكل (٨٦)

ن ١ السيادة للعنصر الرئيسي في الانشاء وحيثه واللون

ن ٢ السيطرة الاستاتيه للفارس الوسط رغم أن لونه غامق عكس الأعلى

ـ والألوان تغلب عليها مسحة التناسق إلّا في حالة الرجل الذي يطعم الطيور فهو لون حار مضاد contrast مما يحرك المجموعة التي حواليه .

ـ أما الضوء فهو هادىء وخفيف بحيث ينسجم مع الألوان والموضوع الشاعري الذي له علاقة إلفة مع الطيور الداجنة .

ـ عناصر التكوين المادية هي : الانسان ، الطيور ، كيس الحب ، الجريدة ، المقعد الخشبي ، الأشجار الخلفية للحديقة . السماء الفارغة وغيرها .

شكل (٨٦) الصفة المسيطرة الطاغية في الانشاء التصويري .

الموضوع الأنشائي : الصيد والصقر في الصحراء .

(ن ـ ١) الزاوية اليمنى : يمثل التخطيط الصغير في التكوين الحركي الدائري حيث مجموعة الفرسان يتحركون الى الأمام وبنفس الوقت وضعهم في الحركة مع خيولهم حركة دائرية ذاهبة الى الأمام وتركيب العناصر متوقفة على الهدف والعنصر المسيطر في شخص الفارس الأبيض وكذلك حصانه أمّا الثلاثة الآخرين فعنصر المجموعة الانشائية المساعدة للتركيز على حركة ومضمون الانشاء الذي يمثله الفارس الأبيض كما في النموذج (١) حيث يقف الصقر على اليد اليسرى للفارس وهو لابس كفاً من الجلد السميك كما هي العادة لفرسان الصيد الصحراوي عند العرب .

هنا السيادة للفارس الأول ويتمثل باللون الفاتح حيث يستمر في حركته الى هدفه وهو الصيد ومعه ثلاثة آخرين يحاورهم أثناء المسيرة .

(ن ـ ٢) وهو النموذج الملون وهو هنا لايختلف بشيء عن الأول غير أنه ملون بألوان مائية خفيفة ولكن أكدنا بلون غامق على العنصر المسيطر وهو الفارس الوسطي حامل الصقر .

فعنصر السيادة ظاهرة في مركزه وتكوينه ولونه وعلاقته مع زملائه الآخرين حيث تقصّدنا الهدف من السيادة لتفهم هذا الفارس العربي وربما كان كبير قومه بالغرض والفكرة والمضمون . وهنا المضمون واضح فنياً حيث وضعنا القيمة الأساسية لهذا الفارس يساعده في تكوين الفكرة الواضحة ضمن المضمون الفرسان الآخرين وهكذا كوّنا عناصر مختلفة الحركة ولكن هدفها واحد وأعطينا السيادة لرئيس هذه الجماعة بأن أكدنا على اللون وجعلنا الألوان مقاربة منسجمة رقيقة المعنى .

إن التخطيط لهذه الفكرة مع التصور الضمني الواقعي أمر يستوجب الدراسة لحركات الخيول مع نسب المنظور ونسبة الفرسان الى حجم الخيول . والهدف من الأنشاء والتركيز على السيادة حسب المخطط للموضوع .

شكل (٨٧) الحركة والهيئة انشائياً

رمزنا بالنموذج (ن ـ ١) عن موضوع تصويري هو «لعبة كرة القدم» وهو من المواضيع الشائعة التي تلعب عشرات المرات كل يوم في العالم .

هـ - اللون والضوء والحركة

وهذا الموضوع يعتمد على الحركة لجسم الانسان ومدى انسجام هذه الحركة مع معنى الموضوع الفني

شكل (٨٢)

ن ١ ـ التكوين المتكامل لوناً وضوءاً وموضوعاً وحركة انشائية التصوير

ن ٢ ـ الحركة كهيئة في التكوين والمضمون الانساني الواقعي



إن التأكيد على الأشخاص في الكتلة الأمامية و هي تمثل أحدهم يطير في الهواء لضرب الكرة برأسه أمرٌ مألوف . وكذلك بقية اللاعبين .

وقد أشرنا في مستطيل الزاوية اليمنى كيفية إتجاه أهم الحركة وصلة بعضها ببعض لنبين للدارس في الأصول التكوينية هذه الحركة المخطط لها مسبقاً حتى تساند البناء الحركي العام للأشخاص وصلة بعضهم من أجل هدف اللحاق بالكرة وضربها الى الهدف .

أما (ت ــ ٢) فهو يمثل نفس الموضوع متكاملاً من حيث الجو العام والألوان المميزة للفريقين المتنافسين والضوء المصاحب لهذه الألوان . والألوان هنا عموماً مكونة جواً إنشائياً يصاحب هذه الملاعب على الغالب .

وقد توخينا في هذه النماذج أصول التخطيط الفكري والتصويري بتحضيرات عملية مكونة من تخطيطات أولية بالحبر تؤخذ عادة من الطبيعة أثناء اللعب الحي في أحد الملاعب ثم تنسق مع الفكرة التصويرية لأخراجها كما نشاهدها في هذا الشكل حيث تحقق واقعية اللعبة من خلال تكوينها إنشائياً بأسلوب واقعي مقبول .

شكل (٨٨) اللون والضوء والحركة

إن موضوعاً مثل هذا أساسي التكوين حيث يعتمد على عناصر ثلاثة رئيسية وهي اللون والطبيعة والضوء، والطبيعة والانسان وحركته الطبيعية مع هدف الموضوع وعلاقته الطبيعية والنفسية .

فالموضوع الانشائي هنا مضمونه الانقاذ من الخطر حيث شاب حاول التسلق على شجرة على حافة وادي فانكسر الغصن به بينما أحد يهوي حاول رفاقه إنقاذه بأن شد بعضهم بعضاً لهذا الغرض والموضوع هنا يمثل ألواناً طبيعية رقيقة المادة حيث وضعت بالألوان المائية كما في (ت ــ ٢) وكيفية صياغة الأشخاص الأربعة كل منهم يقوم بواجب يكمل عمل الآخر لغرض أساسي وهو مضمون اللوحة الفنية الانقاذ . لم نشأ أن نبالغ في اللون بل اكتفينا بجعله عاملاً أساسياً مضمناً القيمة الضوئية حسب المنظور اللوني في الطبيعة . وأظهرنا في اللوحة (العمق المنظوري الأفقي والعمق المنظوري العمودي) حيث عمق الهاوية الخطرة التي ربما تؤدي الى الموت . متوخين شفافية اللون .

توخينا هنا الحركة والفزع بضمن الحركة لشخوص اللوحة حيث تجعلنا نشعر بالمعاونة الخطرة لتخليص رفيقهم الذي أخذ ينزلق الى الهاوية . إن مبتغانا في الحركة واضح وذلك لتحريك الانسان كما هي العادة .

وعلاقات اللون وإنسجامه الضوئي قد ساعد على صفاء الرؤية الموضوعية . وقد وضعنا قرص الشمس في الوسط كمركز ضوئي ينبع منه النور متوزعاً بشكل أشعاعي في كل جنبات اللوحة ونعطي بعض التركيز الوسطي لحكم وجود النور ولم نشأ أن نحصر الحركة بمستطيل جانبي وذلك لوضوح الفكرة وبنائها .

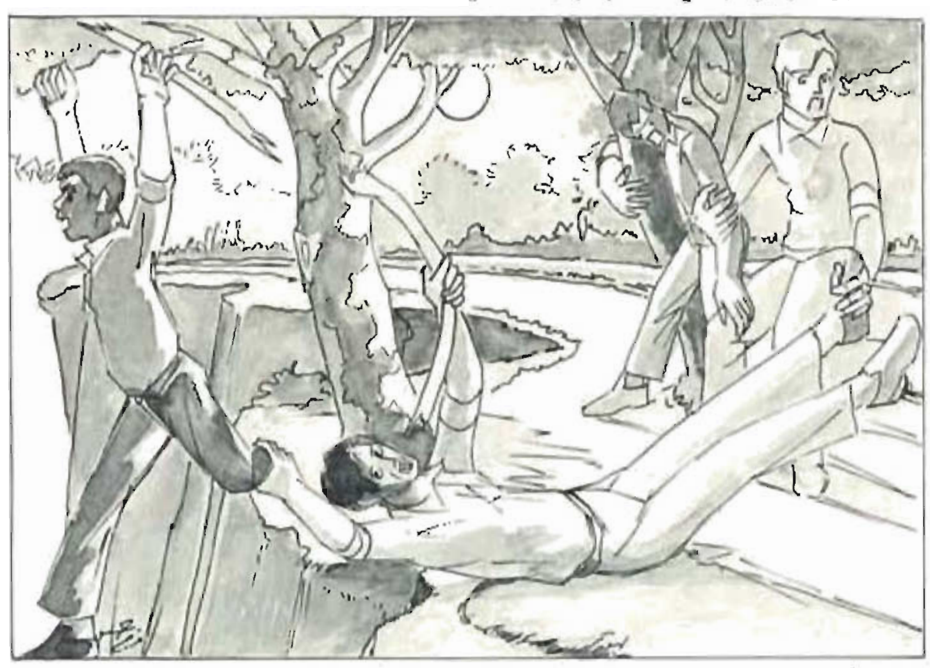
و ــ الجو والحركة

إن الشكل (٨٨) يمثل عنصري الجو والحركة .

فالجو هنا هو طبيعة خالية فيها أشجار ووادي وطرق زراعية خالية من الانسان تصلح لأن تكون منطقة نزهة ولعب للشباب والأطفال والجو هنا واضح إذ يتكون إنشائياً من الأشجار الجرفية والغابات البعيدة والخضرة الريانة وشمس العصر مع صفاء السماء والطرق الواضحة الممتدة عبر المشهد الملاحظ في صميم الانشاء اللوني المساعد على الضوء المعين بقيمة الألوان المتدرجة عملياً في التوزيع كإنارة وقيمة ضوئية .

شكل (٨٨)

ت ١ ـ تكوين مثالي يمثل حركة مع العلاقات والضوء والظل حسن اللون والانسجام



ت ٢ ـ التكوين نفسه ملون مع الضوء

أما الحركة . فهي تتكون مما يلي :

١ ــ الشعور بحركة ضوء الشمس

٢ ــ رقة القيم الضوئية مما تعطي فضاءً وجواً فسيحاً جميلاً

٣ ــ حركة الأشجار وتعاطف بعضها البعض وانسجامها لغرض تكافل الموضوع من حيث تركيب بناء الجو .

٤ ــ حركة الشباب الأربعة الواضحة الجدية من جراء الخطر الحاصل من سقوط أحدهم الى الهاوية وكيفية ربط هذه الحركة بين الأشخاص الأربعة بحركة منطقية .

٥ ــ حركة إنكسار الغصن الذي بقي بيد الساقط والاسراع من قبل زملائه لربطه وإنقاذه رغم الخطر المعرضين له من جراء هذا الانقاذ

٦ ــ حركة الأجسام حسب منطوقها الحتمي من فزع وحركة الأذرع ، حركة الرأس والجسم وحتى الألبسة والقبض على أجزاء من جسم بعضهم البعض من أجل الهدف

الحركة هنا واجبة وحتمية لغرض اسعاف الشخص الساقط ويجب أن تكون واضحة الهدف والقصد طبيعية التصوير والرؤية .

ز - الانسان والهيئة شكل (٨٩)

من أهم عوامل وأسس التكوين الانشائي تصويرياً هو الانسان . والانسان لانقصد بحيويته وحياته المعاصرة بل نقصد كل أهدافنا التي تخلده وترفع من شأن قدراته ونشاطاته وأعماله . فتصوير الانسان في مختلف مجالات الحياة أمر ضروري حيث يقيم عمله إن كان في المصنع أو الحرب أو السياسة أو الاجتماع أو الحياة اليومية أو يصور تاريخيا وما اضطلع به أمره من حروب وتجارب أفادت الانسانية في تقدمها أو تأسيس مجتمعاتها .

وكما إننا نعتبر الانسان قمة في جمال الطبيعة حيث الرجل في مزايا قوته كرياضي صحيح الجسم كذلك المرأة في جمال عقلها وجسمها وروحها تماماً كما في الرجل .

وحيث الحياة لها مقتضيات عديدة لتصويرها . لذلك يستوجب من الفنان الأخذ بها .

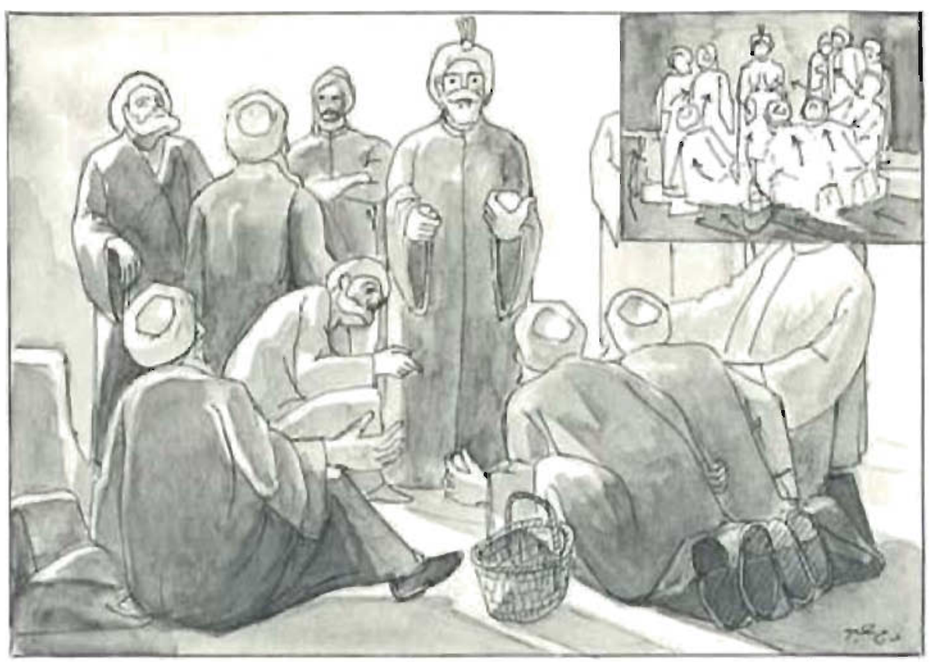
واذا تحرينا أعمال جميع الفنانين في العالم فإننا نصل الى النتيجة الحتمية في التكوين من بيكاسو حتى ميخائيل أنجلو وحتى اليونانيين والآشوريين والفراعنة نجد أعمالهم الفنية إن كانت عمارة أو نحت أو رسم وحتى الزخرفة كانت تكويناتها تحتوي على الانسان كعنصر أساسي .

الشكل (٨٩) يبين القصد المركز إنشائياً من أجل هذه الفكرة موضحين ذلك بما يلي .

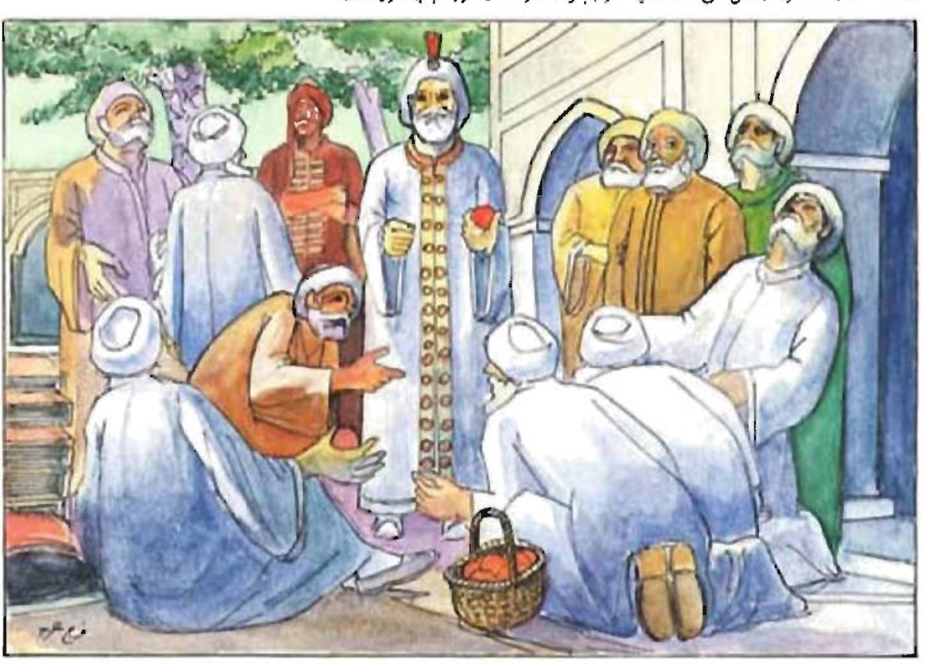
إن عملية حركة الانسان وأسلوب معيشته وطريقة تنفيذ أهدافه في الحياة وإظهار الرؤية الواضحة من خلال حياته العامة والخاصة والأخذ بعواطفه وأسلوب تفكيره أمر له علاقة بحضارته وما مرّ به خلال تراكم هذه الحضارة ومنجزاتها التي أعطت زخماً تجريبياً للأجيال التي أتت صاعدة في سلم الزمن والمستقبل . وموضوعنا (٨٩) يمثل جزءً من هذه الحضارة ومدى إهتمام الحكام العرب بالعلم الذي ينضج الفكر الانساني . ونجد في نموذج (١) تحقيق أنشائي له علاقة مباشرة بحياة الانسان العلمية والعلماء . وقد وضعنا في تكوين حلقي ما يعادل إثنا عشر شخصاً في وسطهم الخليفة المأمون . وقد دخل عليهم في مدرسة بغدادية أثناء راحتهم يناقشهم في قضايا علمية ومعه مرافقه وحرّاسه .

شكل (٨٩) الانسان وعلاقته بالبيئة كمحور انشائي يعتمد جوا معبرا بفاعلية الانسان في موضوع يمثل الخليفة الأمين يدخل على العلماء

ن ١ ـ ليحاورهم



ن ٢ ـ الخليفة المأمون يدخل على العلماء في خلوتهم وقت الراحة ليحاورهم في أمور علمية



أظهرنا هنا الأزياء العباسية وكيف كان العلماء يلبسون العمامة البيضاء والجبب الفاتحة اللون وكذلك أظهرنا فصل الصيف واضح في التكوين والساعة ربما كانت صباحاً . وكذلك يتبين لنا سحنات العلماء واللحى التي تميزهم .

وجمعنا الأشخاص في استماع وحوار وجلسات مختلفة وفيها شيء من الدهشة والمباغتة .

وحركنا الهيئة والتعبير بشكل ينسجم مع الهدف من المضمون ، والتعبير هنا يتميز بالأسلوب الواقعي المبسط المختزل نسبياً .

إن عملية التكوين هذه تظهر لنا النزعة الانسانية والعلاقات بين الحاكم والعلماء من رعيته ومدى محبّة هذا الحاكم للعلم والمعرفة والبساطة التي كانت تطبعه حينما يلتقي مع العلماء والدارسين .

أما الألوان فهي مائية شفافة زرقاء وفيها قليل من الألوان الدافئة بألبسة أربعة أو خمسة أشخاص كعامل توقيعي موزع يناهض التناسق اللوني - الهارموني - فيحرك الأبعاد كما أن الدرجات الضوئية واضحة في الأجسام والأبعاد والظلال .

والبناء ظاهر العمارة بأسلوب عباسي واضح وقد اعتبرناه خلفية لتحريك الجو المدرسي الذي يساعد على الموضوع وكذلك خضرة الأشجار المظللة للخلفية وهي كتلة مساندة .

إن الكتل الانشائية المتحركة والمتجمعة ذات الطراز المعين والسن المتوافق . وخاصة أعمارهم بما يقرب الشيخوخة أعطتنا فكرة العمر الطويل الذي قضاه هؤلاء العلماء في الدرس والتحصيل كما كان يحصل في ذلك العصر .

هكذا نتمكن من الوصول الى إنشاء ذو هيئة لها علاقة وثقى بالانسان من خلال تكوين الطابع والجو المناسب .

ح - المنظور والهيئة

شكل (٩٠)

إن من أهم عوامل إظهار التصوير الواقعي أو الطبيعي مع التخطيط في تكوين إنشاء أي لوحة كانت تابعة هاتين المدرستين يجب أن تتم عن طريق العناية بتطبيق علم المنظور قدر المستطاع لأضفاء المسحة الواقعية إن كانت تخطيطات منظورية أو لونية أو إنشاء طبيعي أو واقعي دراسي . وقد سبق وأن شرحنا المقومات الأولية لعلم المنظور في باب الخط .

وهنا نبتغي الواقعية الطبيعية لتيسير النسب التشكيلية ضمن عملية تطبيق علم المنظور الذي يجب أن يعرفه كل فنان . وهذا يعني ليس بالضرورة تطبيقه في المدارس الأخرى غير التي ذكرنا .

والدراسة الأكاديمية تهتم بنظريات هذا العلم . والعمارة تهتم به علمياً وهندسياً ويسمى Geometric perspective أما الرسامون فيهتمون بأصوله قدر المستطاع دون اللجوء إلى التفاصيل الهندسية لأنهم يبسطون الطبيعة بشكل يختلف عن دقائق وخصائص المعماريين .

ويستوجب هنا القول أن المنظور قد شرحناه في باب البناء لما له علاقة في بناء جسم الانسان أو المرئيات أي كان شكلها ونوعها وكذلك الحيوانات تتسم بنفس السمات .

شكل (٩٠) الانشاء المنظوري ذي الحركات الدرامية الواقعية

ن ١ ـ عمال يمدون أنابيب النفط في الصحراء على مد البصر (المنظور)

ل ٢ اجبة مضمنة التأكيد على المنظور كعامل إنشائي متميز في مد أنابيب النفط

ولما كان تشكيل الانشاء المنظوري له العلاقة الوثقى بالنسب والأبعاد والحركة والضوء واللون ودرجاته كما هي الحالة في الطبيعة . فكذلك نحن نتجه إلى إعطاء نموذج إنشائي لهذا الغرض .

وسوف لا يخفى عنا ما كان من تأثير للمنظور بعد اكتشافه في القرن الخامس عشر حتى إكتشاف الآلة الفوتغرافية التي أثرت الى حد كبير في رسم الطبيعة ميكانيكياً وليس فنياً (لأن الفن مربوط بفكر وحسٍّ ورؤية الانسان) وأما بعد الكاميرا ظهرت السينما وعليه فتطور مدارس الفن التشكيلي تطورت بالنسبة لتطور عقل الأنسان وحضارته الصناعية . وكلما اقترب الانسان من الآلة ، أي كان نوعها كاميرا سينمائية أم فوتغرافية أم دبابة أم سيارة فانه يحاول جاهداً الابتعاد حسياً عنها بأن يعوض هذا الحس ما فقده تجاه هذه الآلة من عاطفة بأن يبتكر طرق ووسائل ومخارج للفن تقربه من ذاته الداخلية وفلسفته الحرة وتبعده عن مفهوم الآلة ومستلزماتها . وهكذا كان ، وخير عصر لهذه الظاهرة هو القرن العشرين الذي يتمثل بيكاسو وبراغ ودالي وموندريان وغيرهم وهذا ما أثر في المدرسة العربية العراقية كذلك .

وسوف نبين في الانشاء شكل (٩٠) ما لهذا المعنى من تأثير على مشاعرنا ، وإذا خرجنا عنه ما هو إحساسنا تجاه هذا الخروج .

الشكل (٩٠)

من ملاحظاتنا السابقة في تكوين الخط والفراغ والضوء واللون أكدنا في كثير من الأشكال والنماذج الأكاديمية على عنصر المنظور المكون للانشاء كهيئة من أجل أغراض أخرى غير التي نذكرها هنا في مجال الانشاء التكويني .

وبينا هنا أهم الخطوط الرئيسية في تكوين المنظور البسيط في خارج المدن مستندين إلى عامل الانسان كتحريك لهذا المنظور والنسب بين الأشخاص خلال قربهم وحركتهم وبعدهم مع خط أنابيب النفط الذي يظهر واضحاً في شق الأرض ومعالجته صناعياً لغرض ربطه وتعليقه والآلة الرافعة مع بناء منظورها والبناية التي على اليمين ... إلخ .

إننا هنا أعطينا تخطيطاً واضحاً مع درجات اللون القريب والبعيد لكي ندلل على الأبعاد اللونية والضوئية خلال المنظور كما في (ن ١ ، ٢) وأوضحنا في الزاوية العليا مجمل بناء الحركة مع التخطيط المنظوري كتحضير لعملية أفضل ومتقنة أكثر .

نقول أن العمل المدروس أمرٌ ضروري لاظهار معالم الرؤية الجيدة المعبرة . والتعبير هنا وسيلة أساسية لاعطاء مفهوم المضمون ضمن الرؤية التي نرسلها للمشاهد حتى يتفهمها ويحكم عليها والخط الأساسي هنا . التأكيد على عنصر مسيطر أساسي وهو المنظور اللوني والخطي ، وبقية العناصر تكون عاملاً مساعداً لهذا التكوين كما كانت في إظهار مضامين جميع الأشكال السابقة في هذا الباب .

ومجمل حركات العمال الذين أكدنا عليهم كعامل أساسي في هذا الانشاء يجب التعرف على حركاتهم التي يقومون بها وأغراضها المكملة الواحدة للأخرى من أجل سيولة العمل اليومي المستمر . كما أن البدلة الكريّ مع الخوذة أمر مهم دراسته لأعطاء هيئة العامل بشكل صحيح مناسب في الحركة والمظهر .

شكل (٩١) الحجوم الفارغة والممتلئة وهي موزعة مختلف الأغراض في متحف للفنون متكونة من تماثيل

١ ـ وصور وجدران داخلية وممرات

٢ ـ الحجوم الفارغة والممتلئة مع الألوان والضوء والجو والمضمون كهيئة انشائية متكاملة المعنى

ط - الحجوم وتكوين الهيئة الانشائية

إن كل ما يقع تحت حاسة العين أو اللمس هو حجم بصيغة أو أخرى فالصندوق هو حجم ذو ستة أسطح بأبعاد الطول والعرض والارتفاع . والورقة هي حجم لأن لها سمك مهما كان ضئيلا فهي حجم كذلك ولكن يغلب عليها صفة السطح وذلك إذا ما قارنا الطول مع العرض كنسبة كبيرة الى السمك الضئيل . فهي هنا تحمل الصفتين صفة الحجم وصفة السطح وهكذا مع جميع السطوح . وكذلك الحجوم مختلفة الاشكال منها الهندسية كالاسطوانة والهرم والمخروط والكرة ومتوازي المستطيلات ومشتقاتها العديدة ويمكن تركيب آلاف الحجوم المختلفة والمعقدة من هذه الأشكال الهندسية .

وهناك الحجوم اللينة والتي تنتمي الى عالم الحجوم الهندسية بشكل أو آخر إذا ما حللناها من الناحية التصويرية . فالصلصال الذي نصنع منه التمثال هو لين وجبس البناء والصب النحتي كذلك لين قبل أن يجف وحتى المعادن لايمكن السيطرة عليها فنياً ما لم تصهر بدرجة حرارة عالية لغرض صبها حسب قوالب النحوت الفنية المراد اخراجها . فالأشكال والحجوم اللينة هي تلك التي تتركب تشكيلياً من سطوح وخطوط غير هندسية وربما كانت أشكالها مقاربة . مثلا

الرمانة والتفاحة شكل طبيعي كروي غير منتظم إذا ما قارناه بالكرة التي يلعب بها الأطفال وكرة لعبة التنس . وهكذا

والحجوم تقسم الى نوعين :

١ ـ حجوم مقفلة كالتي تظهر منها العمارات والدور والصناديق المغلقة حيث لانعرف ما في داخلها .

٢ ـ الحجوم ذات الملمس الظاهري المفتوح كتلك التي إذا ما رأيناها عرفنا ما هي من مجرد النظر اليها مع اللمس أو بدونه . مثل التفاحة والتمثال وكثير من الأثمار والأشجار والصخور وما إليها .

إن تباين الحجوم في عملية تكوين الهيئة تعطي من الناحية التصويرية مدلول واضح يؤدي الى معنى مقصود وبتجمع هذه الحجوم كأشكال في عمل فني تؤدي الى مضمون والمضمون يقودنا الى موضوع نخرجه الى العالم الخارجي ليطلع عليه الانسان فنحن في عملية تكوين الهيئة نشكل الأحجام والأشكال التي تساعدنا على خلق مضمون جديد تصويري المعنى والنزعة، وهذا العمل يسمى بالانشاء التصويري كأساس أولي تقني أكاديمياً وربما كان يمت الى الواقع بصلة ولكن لا نعتبره القاعدة الأساس لكل المدارس والمذاهب الفنية ما لم يطرأ على العمل تحوير وتطوير يستند الى شخصية الفنان ورغائبه وإبداعه .

فالشكل (٩١) يمثل صالة متحف لعرض النحت والصور وكل ما فيها من أشخاص وأثاث وتماثيل وما إليها هي عبارة عن حجوم مختلفة تنظمت لأغراض متحفية والأشخاص هم كذلك حجوم والقاعدة العامة كل حجم يحتل فراغ والفراغ يجب أن يكون مناسباً ليعيش ذلك الحجم فيه .

فالصالة هنا هي عبارة عن حجم نعيش في داخله ولا يعنينا خارجه . وفي هذا الفراغ الحجمي قد نظمناه فنياً وبنائياً بحيث يخدم أهدافاً فنية وثقافية واضحة وهي أن يشكل تكوينياً صالة متحف * .

* لا ننسى إن لكل فراغ له صفات الحجم والحجم له أبعاد : طول وعرض وارتفاع . ومن الحجوم الشفافة كذلك ما يظهر في داخلها ومن الحجوم المقفلة التي تحجز ما في داخلها كالدور التي نعيش فيها والصناديق التي نحفظ بها البضائع وهكذا . أي أن أي حجم تعيش داخل حجم اخر يجب أن يكون أصغر من الحجم الذي يعيش فيه . أما من الناحية الفنية فيجب أن يتناسب مع الفراغ جمالياً وتنسيقاً حتى يعطي لنا تأثيراً جمالياً ملحوظاً يضفي صيغة تكوينية نادرة (المؤلف)

فالشكل (٩١) توخينا فيه هذا المقصد وهي صالة فيها عدة أشخاص ومشاهدين للتحف الفنية من صور وتماثيل .

وقد وضعنا التكوين في حالة المنظور والأبعاد المقصودة بنسب جمالية وجو معين يساعد على خلق طابع فني بوجود الصالة والصور والتماثيل والمشاهدين مهتمين ومنهمكين في أمورهم لهذا الغرض فقط ليس إلا .

وفي الزاوية اليمنى من (ن ــ ١) نجد تحليل الحركة والأبعاد المصممة لهذا العمل .

والجو المضيء لانارة الصالة بواسطة ثريا تعطي طابعاً متحفياً قديماً الى حد ما .

إن الثريا كمركز ضوئي توزّع الضوء الى الجهات الأربعة . والحركة للأشخاص تتبع هذا الضوء المساعد في احتلال المساحات المناسبة للتكوين وأما السيدات اللواتي يتحدثن فهن مشغولات بالنقد وهناك سيدة جالسة على مصطبة في الوسط تنظر الى إحدى الصور ورجلين في أقصى اليمين يتفحصان أحد الملفات لبعض التخطيطات النفيسة . وشابين يتحدثان عن تمثال المرأة العارية في أقصى اليسار بينا يوجد قطر من التماثيل المصطنعة على الجدار اليساري وهناك مسافة كبيرة تتيح للمشاهد الابتعاد عن التماثيل حتى يستطيع المشاهدة والسيطرة على نسب هذه التماثيل كما نشاهد الشخص في أقصى القاعة .

إن أسلوب التنسيق والبساطة وإحتلال المساحات والمراكز المناسبة في ظهور هذه الحجوم المختلفة منها الحجوم المفتوحة مثل التماثيل والصور ، والحجوم المقفلة مثل المناضد والمصطبة وكذلك الحجوم المضيئة مثل الثريا . والحجوم المتحركة مثل الأشخاص المشاهدين .

كل تلك عوامل أساسية في احتلال مراكز الفراغ المناسب داخل الصالة كحجم مفرغ كبير يستوعب كل هذه العناصر الفنية المتحفية .

وأما الألوان فهي منسجمة ومضاءة بشكل يناسب العرض واللوحات ثم التماثيل بحيث ألوان القاعة والجدران لا تنافس النحوت والصور بل تساعد على ظهورها وإضاءتها وتضفي عليها صفاءاً ضوئياً مناسباً لا نشاز فيه .

ونعلم جيداً أن الألوان الحيادية ومنها البيضاء التي صبغت بها جدران المتحف لاتشع ألوانا بل هي التي تتأثر بالألوان ولما كانت النحوت مرمرية أو جبسية والصور ملونة استوجب صبغ الجدران باللون الحيادي الأبيض الرمادي توخياً لهذه الفائدة .

إن تكوين جو معين من جراء تواجد حجوم معينة أمر يساعد التكوين على إظهار المضمون تصويرياً وجعله مناسباً لما نتوخى من جراء هذا الانشاء المقصود لدينا .

المبحث الثاني

المميزات

١ ـ مميزات العناصر انشائياً
٢ ـ علاقة الانشاء عامة بالمضمون والرؤية
٣ ـ المضامين الخاصة والعامة

١ - مميزات العناصر إنشائياً

إن كل ما مر بنا من أبواب مختلفة شارحين قيم عناصرها وأسلوب تسهيل امكانياتها فنياً واحتمال درج ما يمكن درجه في عملنا الفني وكيفية استخدامها في التركيب الانشائي وإبراز الصفات التي تساعدنا على إظهار المضمون الذي نتوخاه في العمل الفني أمر يجعلنا نفكر في كيفية صياغة هذه العناصر بشكل منسق لتضمن لنا الحصيلة التي نتوصل اليها بنجاح وضمان يساعدنا على إعطاء المشاهد افكارنا عن طريق الانشاء التصويري هذا.

فعملية جمع أو تفريق العناصر الفنية وتحريكها لأغراض تركيب الهيئة إنشائياً هي عملية تشبه الى حد كبير عملية «لعبة الشطرنج» فكل حجر (عنصر) يتحرك بمضمون واتجاه ولا إسراف في وضعها كيفما اتفق بل يجب أن تكون خطة مدبرة لتحريك العناصر إيجابياً من أجل بناء التكوين العام . ونحن هنا لا نؤكد على قاعدة معينة بل «القاعدة الشطرنجية» تتوقف على اللاعب وهو الفنان، وأسلوبه في كيفية تحريك هذه العناصر للوصول الى أهدافه الفنية حتى يخاطبنا بلغة سليمة مسندة الى قواعد قد وضعها الفنان بالشكل الذي يرتضيه حسب مقتضيات موضوعه ومضمون هذا الموضوع مسانداً ذلك بأسلوبه الذي يمثله أو البحث الفني الذي يريد أن يثبته لنا من خلال تطبيقه للعمل الفني .

وقد قال اليونان قديماً إن كلّ عمل فني مطبق يجب أن يحكمه الحس والمنطق والعمل الجيد (التكنيك) من خلال المواد والأدوات التي يستخدمها الفنان لانجاح عمله وهذا العمل لا ينجح في النهاية ما لم يكن له نظرة خارجية جديدة تأسر القلوب جمالياً ونوعياً مستندة هذه العوامل الى الجديد والابتكار والعزف الموسيقي الملوّن لهذا الانتاج وقد أبانوا لنا الطريق العلمي التحليلي في عملية التكوين* .

ونحن نقول أن التعامل مع العمل الفني يحتاج الى شيء من سعة الحيلة في بناء الجزئيات المساندة للكتلات حتى تبدأ من تحريك أول بقعة للفرشاة الى آخر لمسة للضوء والبناء والعلاقات .

إن المسيرة عبر العملية الفنية تحتاج الى معرفة جيدة بقواعد الفن المسندة الى العناصر وكيفية استخدامها عند المقتضى وعدم الاسراف في وضعها أو ترديدها بل الاقتصار على ما تترجمه هذه العناصر من أشكال وحجوم وعلاقات وألوان حتى تعطي الفائدة الاسلوبية المتينة بعيدة عن الركاكة والتكرار .

و النضوج في هذا العمل يؤدي بنا الى إنجاح عملنا حيث يمكن للقارىء أن يحس به ويقرأه بالشكل المؤدي الى المعنى الذي نحن نبغيه منه أو المعنى الذي يجذب المشاهد للرؤية والقراءة والتفسير دون عناء أو تكليف مشقة .

* Art & Illusion, by E. H. Combrich, Pub. by Phaidon Press London. 1977 5th edition. P. 126.

لا نبغي في كلامنا هذا أن نساند أسلوباً أو مدرسة معينة بل نحن نعطي القاعدة العلمية في التصرف وهي تنطبق على كل أسلوب وكل مدرسة حديثة أو قديمة شرقية إسلامية أو غربية معاصرة أو مستقبلية . إنه الطريق الذي ينير أمامنا مغالق الفن التطبيقي . إنه عالم فهم العناصر وتوزيعها ذوقياً وأسلوبياً يرتضيه العالم الخارجي أي كان لونه ونوعه ومن بعد يأتي الاصرار على الاهداف والأغراض والمضامين التي تكون أبوابها العناصر الموضوعة وضعاً سليماً مقبولاً وناجحاً .

إن للعناصر قواعد وهذه القواعد لها مميزات . وطالما عرفنا الكيفية بتوزيعها وأصولها عرفنا الكلام الصحيح بها وكانت كتابتنا للعملية الفنية ناجحة جميلة ومقبولة .

وسوف يتبادر إلى الذهن ، أنه هناك عبر التاريخ وحتى يومنا الحاضر مئات من المدارس والحضارات وكلها بعيدة عن حضارتنا ورؤيانا أو قريبة منا . فهل هذه تستند الى اولعناصر وكيف؟

هناك مثل صيني يقول يمكن لنا أن نشاهد الطبيعة من زوايا متعددة وكل زاوية مشاهدة من قبل أحد الأشخاص تكون الى حدٍ ما صحيحة . ولكن تتوقف هذه النتيجة على كيفية تقبلها أو إن كنا من الفنانين في كيفية إبدائها . فمثلا إذا أردنا رسم ورق شجرة الاوركيد . فنحن نأخذ غصنا منها ونرسمه وربما كان ذو خمسة أوراق . وكانت لنا الغاية من رسمه من خمسة جهات فسوف نرى أن هذه الزوايا في الرسم تعتمد على الابداء الفني الذي يقوم به الفنان وليس الطبيعة التي أمامنا وحدها . بل العمل الفني المكون من الفنان ومعرفته الأصول والقواعد في اخراج ذلك العمل من خلال زاوية رؤية ما .

وهذه العمليات الخمسة لرؤية متعددة تعتمد على المعرفة والمهارة والصناعة التي يتبعها الفنان من خلال توزيعه للعناصر الأولية في عملية التطبيق أي حسن تصريف القواعد التي يعرفها ويمارسها خلال العملية الفنية* .

إن ما نبغي من هذه المميزات أن تحل كل منها محل الآلة التي تبني الجهاز الميكانيكي في كل آلة .

فكما أن الآلة الحديثة «الماكينة» فيها أدوات صغيرة موضوعة كل منها في مكان خاص تتجمع هذه الأدوات حيث تعمل وظيفة معينة تساندها التي بقربها وتشتغل جميعها حتى تقوم بالوظيفة المؤدية الى تشغيل الآلة أو الماكينة لتقوم بواجبها على ما يرام .

كذلك العناصر لكل منها رسالة تكمل عمل العنصر الثاني الذي يواكبها حيث تجمعها يعني لنا لغة ذات معنى تؤدي الى رؤية تقرأ بشكل واضح لا لبس فيه .

والعناصر هنا مجموعة من الأدوات داخل الآلة . وهذه الآلة أغراض وطراز . فكما أننا نقول إن السيارة الفلانية حجمها كذا ذات طراز كذا ... كذلك العناصر لها أغراض وتنظيمها يؤدي الى أسلوب والأسلوب يؤدي الى معنى ورؤية .

ولكن ليس بالتأكيد أن تكون العملية ميكانيكية أو حسابية كعملية الآلة . بل إن التركيب هنا يتوقف على كل عمل جديد يركبه الفنان وأن هذا التركيب الجديد هو الابتكار الذي نقصده ومن خلال هذه الجدة نحاسب الفنان على عمله .

ونحن لا نستغرب إذا قلنا كلما ابتكرنا فناً جديداً كلما كان نقداً جديداً وطالما كان هناك فنانون كان هناك

* نفس المصدر السابق (ص ١٢٩) .

نقاد وطالما كانت حضارة متطورة كان هناك نقد متطور وهكذا في سلم التقدم الحضاري والأجيال المقبلة إذ لا يوجد فن محدود متكامل . فالفن مربوط بحياة الانسان وأجياله وحضارته ويتطور سعياً وراء هذه القوانين الطبيعية الى المستقبل العميق في حياة الانسان .

ولا يخفى أهمية العناصر الانشائية ومميزاتها حيث هي الوسيلة الرئيسية التي تقودنا الى سر العملية الفنية كالمفتاح الذي يفتح صندوق الخزينة . ربما نحن نعرف مسبقاً ما به من مال والمفتاح هو الوسيلة المساعدة لفتح الصندوق ، والصندوق هنا هو الهيئة وهذه الهيئة مفتاحها العناصر ومزاياها حتى نصل الى الخزنة والمال الذي بداخلها .

ولكن لو جهلنا ما في الخزينة من مال ولا مفتاح لدينا . ولكن نحن نعرف أن هذه الخزينة فيها مال نجهل كميته .

فالرجل النظامي يفتش عن المفتاح ليفتح الصندوق بشكل يكفل له نجاح العملية لأنه مسؤول مثلا عنها .

ولكن لو كان لصاً أقبل لهذا الغرض فسوف يجهل أمرين : الكمية التي يريد سرقتها بداخل الصندوق والسر الثاني المفتاح الذي لا يملكه .

فأهمية العناصر كما نرى هي السر في الوصول الى العملية الناجحة ولكن المغامرة بدونها تؤدي الى مجاهل لا تحمد عقباها ونبقى نتخبط مع أنفسنا حدساً وليس قسراً ولا عقلا .

وأهمية مميزات العناصر تنحصر بما يلي :

١ ــ العناصر قواعد لابد من تعلمها وتطبيقها ولكن ليس بالحتم التمسك بحذافيرها

٢ ــ العناصر تقودنا الى عملية تطبيقية مهدفة مضمونة

٣ ــ العناصر هي سر العملية الفنية في تطبيقها

٤ ــ العناصر تساعد على هضم علم الفن وأصول تركيبه وإنشائه

٥ ــ العناصر تساعدنا على التعبير التشكيلي

٦ ــ العناصر هي العامل الأساسي الذي يساعدنا على بلورة الفكرة والاسلوب مع بعضها

٧ ــ العناصر لها ظواهر أساسية في التأكيد تصويرياً على بعض أو جزء منها لخدمة مجموعة العناصر داخل تكوين العمل الواحد أي (الهيمنة والسيادة) لعنصر رئيسي على العناصر الأخرى حسب الهدف الموضوعي كما شرحنا في المبحث الأول وبينا النماذج في كل فقرة منها بصورة مناسبة .

٨ ــ العناصر هي الدعائم الأساسية التي تكون الحياة في تكوين الانشاء النهائي كتعبير تشكيلي

٩ ــ العناصر تحل مشاكل الخلق والابداع والابتكار عند الفنان خلال العملية الفنية

١٠ ــ العناصر توسع من آفاق البحث الفني عند الباحث ليتمكن من معالجة أعماله بعمق وأصالة أكبر .

إن ما ذكرنا هي عوامل ومميزات أساسية . ومجمل تكوينها أو تجمعها ووضعها بحذق ولباقة وخفة يؤدي الى عمل أصيل ناجح وجذاب .

وليس أدل على ذلك من النماذج المعروضة لدينا من أعمال الفنانين العراقيين والمذاهب التي ينتمون إليها من

خلال المدرسة العربية أو النماذج الغربية والعلمية الأخرى التي تساعدنا على مفهوم الرؤى المختلفة خلال استخدام العناصر علمياً .

وكما أن كل لغة لها قواعد وأصول للتعبير عن أفكارها وأن هذه الأفكار هي شبه واحدة عند الأمم ولكن الوسائل والأساليب تختلف في كل أمة . وهكذا فان الشعر الفرنسي يمكن أن تعرف أفكاره إذا ما أحسنا تلك اللغة والعربي كذلك . لأن الأفكار الانسانية متوحدة تقريبا وهي ترجع الى جذور النفس والانسانية . وهكذا التصوير والرسم له قواعد وشمولية أكثر من اللغة فقواعده عالمية ولكن لغته خاصة بكل أمة فالعرب ينظرون الى الفن بلغتهم والفرنسيين كذلك وهكذا كل أمة وعليه الوسيلة هي لغة الأمة والتعبير هو إنساني شامل يفهمه ويهضمه كل إنسان في جميع العالم . وليكن هذا هدفنا من مميزات العناصر إنشائياً وإلّا سيكون الفشل أول مسمار في نعش عملنا الفني وإنشائه .

٢ – علاقة الانشاء بالمضمون والرؤية الخاصة والعامة

إن الانشاء هو الخلاصة الفكرية والتكوينية للرؤية الخارجة من ذات الفنان الى الحياة العامة وهي وليدة أفكاره ونزعاته على اختلاف اتجاهاتها . وهو يمثل عواطفه ونضوجه ومدى قابليته التطبيقية التي اوصلته الى هذا المستوى من الاخراج والايداء وهو يمثل شخصيته بما فيها ذكاؤه ومهارته وعلمه وعواطفه وأحاسيسه ونزاعاته السياسية والاجتماعية وانتماآته المثالية وتطوراته التجريبية وقدرته على الايداء والابداع والشعور بالعاطفة والحس الجماليين ومدى ما يبدع من رؤى جديدة ومتطورة .

ونحن نؤكد هنا أن نجاح العمل الفني يتوقف على التكنيك في التعبير كوسيلة بنائية تركيبها الرؤية الواضحة من جهة تجعلنا أن نتأثر بها ونترجم هذه الرؤية المتأثرة الى القصد أو المضمون الذي أوجده لنا الفنان من خلال عمله .

وسنبين أن الرموز التشكيلية هي الوسائل المرئية التي تنقلنا من عالم التشكيل المادي الى العالم الفكري والعاطفي والاجتماعي والسياسي المهدف .

مثـلاً :

إذا رسمنا صندوقاً بثلاثة أبعاده ووضعنا عليه غطاء مقفولاً بقفل واضح . أعطينا لهذا الصندوق معنى ظاهر المعالم وهو من الاحتمال الكبير لهذا الصندوق أن يحتوي على مواد معينة لها علاقة بالانسان طالما هذا الصندوق مقفلاً . ولكن لو وضعنا هذا الصندوق وكان ملمسه حديداً أو صفائح معدنية في قاعة خاصة في مصرف ما . لتبادر إلى ذهننا من جراء الجو الموضوع فيه وهي القاعة وصناعة الصندوق وقفله أن بداخله أشياء ثمينة يمكن أن تكون ودائع أو ذهب أو أموال يحافظ عليها المصرف وذلك بقفله .

ولكن لو كان هذا الصندوق في دكان تاجر قماش لحدثنا أن الصندوق يحتوي على مال واستبعدنا وجود الودائع المصرفية مثلاً .

ولو وضع هذا الصندوق في دار رجل ثري لعلمنا مسبقاً دون عناء تفكير أن ما في الصندوق أحد أمرين إمّا مجوهرات أو مال العائلة فيه .

هذه الصفات لا تقبل النقاش على الغالب وسيصح أحدها إذا فتحناه . ولكن لو غيرنا مظهره الخارجي

فقط وجعلنا ملمسه الظاهري خشبياً لتغير مفهومنا الى ما في داخله باعتباره هيئة مغلقة . وربما إذا كان في غرفة سيدة كان فيه مال وجواهر وحلي وربما حقائب صغيرة للزينة أو حرائر نادرة أو مطرزات . ولو كان في المصرف لكان اعتقادنا يقودنا لأن نتصور أن هذا الصندوق أو الدولاب الخشبي فيه السجلات والتواقيع للموظفين وقوائم مرتباتهم ... إلخ .

يقودنا التفكير هنا من جراء الرؤية والتشكيل في الرؤية المادية تحسسنا لأن نرى ما بعد هذه الظواهر الخاضعة لعالم العناصر والتكنيك حيث تجعلنا أن نفكر ما وراء الشيء الذي نراه فيزيائياً ومادياً أمامنا . وعلى الغالب نرى الفنان يتوخى أن يوحي لنا بطريق التداعي الحر مضامين أعماله عن طريق التراكيب والتكوينات الفنية التي ينتجها لنا حيث نتأثر بها ونقوم بترجمتها العفوية للوصول الى الاهداف التي وضعت من أجلها هذه الاعمال وهي المضامين التي وضعها وخطط لها فكرياً ثم طبقها عملياً .

كل عمل فني وراءه فكرة ورؤية فالرؤية التشكيلية هي العلاقة بين الفنان والمشاهد والمضمون هو الترجمة الحسية لذلك العمل الفني .

قد يتساءل البعض :ــ ليس بالفرض أن جميع المشاهدين يترجمون المضمون بشكل فرضية متساوية .

نعم ليس الكل ولكن جوهر المضمون لا يضيع طالما كانت الرؤيا واضحة وربما غاب عن البعض بعض التفاصيل أو لم يحسنوا الترجمة لضعف في ملاحظتهم للعمل أو في ثقافتهم العامة والخاصة .

ومن هنا ينشأ الدوافع في هضم المضمون من ناحية المشاهد وكذلك الدوافع التي جعلت الفنان إن يضع هذا العمل المرئي . فالمشاهد على الغالب يفسر المضمون على حدين :

١ ــ إمّا إن يفسره علمياً حسب ثقافته ومن بعد عاطفياً أو بالعكس

٢ ــ ويوجد من يفسر الموضوع عاطفياً فقط نتيجة لتأثره فنياً بهذا العمل دون أن يكون له الماماً ثقافياً واضحاً .

فمثــلا

إذا وضعنا صورة شخصية للسيد رئيس الجمهورية . وكانت من نتاج احد الفنانين الكبار . فيأتي شخص عامي . ويظهر دهشته واعجابه بالصورة ويعلق ببساطة على تشابه الألوان والسحنة والحواجب مثلا . فيخطىء هذا ويستحسن ذلك العنصر في العمل . ويأتي شخص مثقف له المام بالفن أو الأدب أو السياسة أو التاريخ ويرى هذه اللوحة . فيبهره مظهرها وفنها ويتذكر أن الشخصية (رئيس الجمهورية) منزلته العالية وكفاحه الوطني و و .. وكما إنه يتذكر الفنان الفاعل وأسلوبه الواضح في البناء وتوزيع الضوء واللون والحركة .

وإذا كان المشاهد ناقداً فربما ذكر عوامل فنية بنائية وتكوينية وأظهر المقدرة أو الاخفاق في ابدائها وكيف أن هذا الاخفاق أدى الى ضعف في التعبير عن شخصية الرئيس ولم يظهر ملامحه النفسية ... إلخ . كل تلك تؤهل الفرد الى الوصول إلى أعماق العمل الفني حسياً وموضوعياً من جراء رؤية هذا العمل .

وهكذا اذا كانت اللوحة معركة حربية أو جمالية أو تراثية . فالترجمة الأدبية للمعنى تأتي عن طريق التشكيل التكويني للرؤية .

وكما بينا من (شكل الصندوق) أو شكل "الشخص" فهو عنصر يدلل على المعنى له إذا تغير محله أو الجو الذي يعيش به .

فلو أخذنا على سبيل المثال زيد من الناس ورسمناه وقلنا أن زيداً هذا هو العالم الفلاني وفعلا يمثله .

وأخذنا نفس الشخصية وجعلناه عاملاً يحفر الأرض لأمكن ذلك وحولنا الشخص الأول من مظهر العالم الى مظهر العامل . فالتشكيل المهدف البيئي مضاف اليه الأزياء التي نضعها فوق الجسم والأدوات والنور والظل والجو والخشونة أو النعومة كلها تلعب دوراً في تركيب الانشاء . وعليه فنحن ندرس جسم الانسان عارياً مع العضلات لهذا الغرض وجسم الحصان كذلك والاشياء والأشكال في حالة الضوء والمنظور لنفس الغرض حتى يتسنى لنا ادخالها في عوالمنا التي نرغب في اخراج مضمونها .

وسنأخذ حصاناً كشكل رئيسي ورجلاً كفارس لذلك الحصان وسوف نشكله في ثلاثة أنواع من الحركات والأجواء وسنرى أن كل انشاء تكويني سيكون له مضمون غير المضمون الأول كما سنرى ذلك في الشكل (٩٢) .

الشكل (٩٢) (ن ــ ١)

توخينا في مستطيل الزاوية اليمنى للنموذج حصان ورجل كل بنسبه حتى يكون لنا أساساً لمفردات الموضوع الذي نروم تكوينه تشكيلا صرفاً وبشيء من التفكير والخيال والتكنيك وضعنا صورة وهيئة الفارس في (ن ــ ١) وهو فارس عربي في العصور الاسلامية الوسطى ودرسنا ألبسته وهيأة بزته والقلعة الموجودة في الخلفية والرمح الذي بيده والخوذة والسرج واللجام وتمكنا من وضع تخطيط ملون لحركة الفارس والحصان في حالة هجوم حربي أو استعراضي مع عنف الحركة التي توحي لنا بهجوم كاسح لهذا البطل العربي .

إننا حولنا هنا القواعد الاساسية للعناصر الى مشهد انشائي تاريخي وعاطفي بتمثيل الفارس المتكونة صورته من حصان والفارس كانسان . وقد حولنا الموضوع الجامد الى موضوع حي انشائي بشيء من الخيال العاطفي والتسجيلي . وهذا الموضوع يصلح لنواة لوحة كبيرة تخلد ملحمة حربية عربية من تاريخنا .

أما (ن ــ ٢) من نفس الشكل فقد غيرنا الموضوع بشرط المحافظة على المفردات مع استعمال الخيال والتكنيك كذلك .

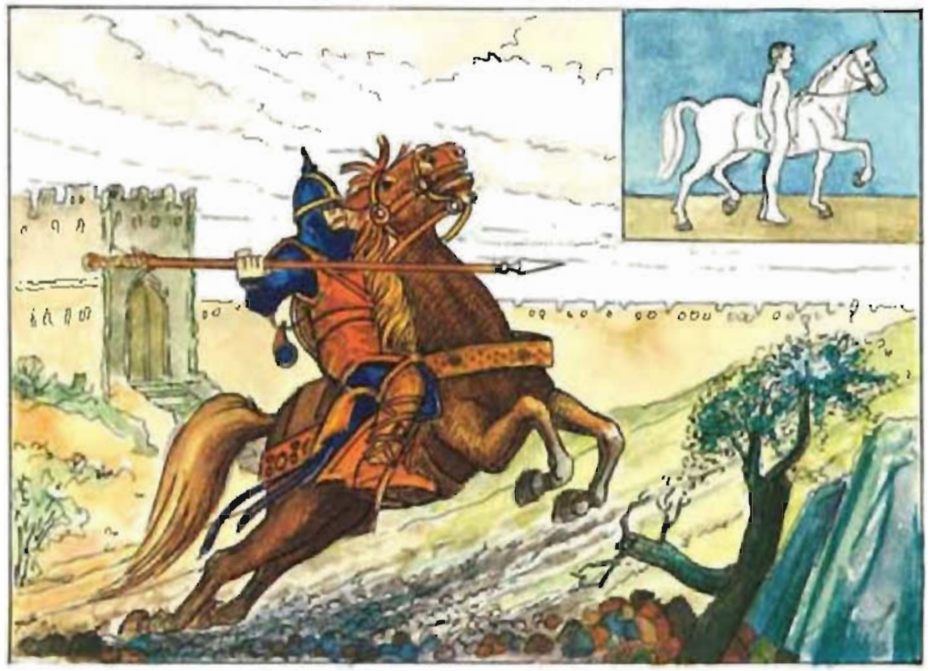
فقد وضعنا الفارس فوق الحصان في حلبة السباق وألبسنا الفارس ألبسة السباق الخاصة بسباق الخيول واوجدنا الجو المناسب من ساحة خضراء العشب ومقصورة المتفرجين الذين يحضرون لمثل هذه السباقات . وهنا نشأ عندنا موضوع جديد عن ساحات سباق الخيل يختلف عن الموضوع الأول تمام الاختلاف .

توخينا هنا التنويع في تحريك المفردات ويمكن الاستفادة منها في مواضيع متعددة غير هذه وعشرات من التأليفات الانشائية تستند الى هذه المفردات الحصان والانسان مضاف إليها بعض الاضافات التي تجعل الجو مناسباً لتواجد هذه العناصر الرئيسية الاساسية .

من هنا نستدل على مميزات العناصر وكيفية أبرازها والتصرف بها عند المقتضي . والحقيقة دراسة حصان واحد علمياً وفنيا تمكننا من رسم وتكوين آلاف المواضيع المستندة الى هذا الحصان كعنصر أساسي . وكذلك الانسان نهجه نفس نهج الدراسة عن الحصان . وهكذا في جميع الأشكال والحيوانات نحتاج الى دراسات أكاديمية تمكننا التصرف بها حسب أسلوبنا وأهدافنا الانشائية في تراكيب الهيئة .

شكل (٩٢) مميزات العناصر في تكوينها ــ الأشكال والحركة والنسب وكيفية إنشائها لمعنى ذو مضمون كما

ن ١ نشاهد ذلك في صورة الفارس العربي في هجومه مكون الموضوع من انسان وحصان في حالة الحركة



ن ٢ ــ إن موضوع خيل السباق ينشأ من جو البيئة والحركة والفارس ولباسه غير ما نراه أعلاه

إن هذه المضامين تختلف في تركيبها من حيث الرؤية . فالنموذج (١) ذو تركيب ينتمي الى التاريخ والمفاهيم العامة القومية . بينما النموذج (٢) ينتمي الى :

آ ـ الهواية الشخصية في محبة الخيول وهي تقريباً هواية فردية محببة لهواة هذا الصنف من الرياضة

ب ـ هي مكونة تركيبا له صفة عامة كرياضة حيث يأم السباقات هذه كثير من الناس في مواسم معينة .

٣ - المضامين الخاصة والعامة

آ - المضامين الخاصة في تكوين الانشاء

إن الدوافع التي تهيىء العمل الانشائي عند التنفيذ تقتضي التحليل الأساسي للرجوع اليها وهي في أبعد الاحتمالات ليست كالتي يتوخاها الفنان في المواضيع العامة .

وسنشرح هنا ما هي أغلبية الدوافع الذاتية أو الخاصة عند الفنان .

إن الفنان إمَّا أن تكون لديه أفكار وطموحات شمولية من حيث تاريخ بلده وقوميته وتراثه فهو في هذه الحالة الشبه سياسية ينزع الى تخليد أهم المراحل التي مرّ بها بلده أو قومه أو ثقافته . وسوف نشرحها فيما بعد .

أما إذا كان ذو نزعات فردية ملحة ترغمه على اتباع وتفجير هذه الرغائب فإننا مجملا سوف نلخصها بالآتي :

١ ـ النوازع الذاتية والابداعية العذراء التي لا دخل لها مع الطبيعة بشكل مباشر .

٢ ـ النوازع النفسية المعقدة مثل الأحلام والرغائب الغير منفذة أو متنفسة في الحياة اليومية فتظهر على هيئة أحلام يقظة أو أحلام سبات وهكذا تمكن الفنان من ايجاد حلول لها في تنظيمها فنياً بعمل فني ذو مذهب ينتمي الى السريالية أو في بعض الحالات الى التعبيرية المقاربة الى الطبيعة شكلا ولكن ليست ذات مضمون منطقي يتفق مع الشكل .

٣ ـ الرغبة الجنسية وعقدها في رسم المرأة في مختلف اوضاعها واظهار معالم جسمها بشكل أو بآخر كل ذلك ليدلل ويرضي رغائب الفنان في الجنس الآخر .

٤ ـ النزعة الجمالية الحسية عن طريق رسم جسم المرأة كنزعة مربوطة جمالياً وجنسياً لتحل عوض الكبت في التخيل الجمالي للمرأة المثالية عند الفنان مع مفاهيمه لها . وقد نزع اليونانيون الى نحت ورسم جسم الرجل المثالي على هيئة لاعب رياضي مكتمل الجسم مثالي النسب والقسمات كجمال أعلى لتكوين جسم الرجل . وعلى عكسه المرأة كما في تمثال أفروديت .

٥ ـ نوازع أخرى مبعثرة مثل الحالات الخاصة الشاذة عند الرجل أو المرأة ينظر اليها الفنان من زاويته الخاصة ويقيمها ويعطيها مجالا حيوياً . منها دوافعه في حب السيطرة وحب الاستطلاع واثبات الذات والكفاح اليومي من أجل الحياة والنزعة الذاتية (الأنا) البحتة . والدوافع المكبوتة أي كان نوعها أو حب التملك والتمايز الاجتماعي بالمكانة والمركز . أو الكفاح الذاتي من أجل البقاء . أو الحب والتعطش إليه . وربما كان الحب عند الفنان يتسامى لأن يتحول الى طاقة فنية بحتة حين يخفق ذلك الحب عملياً فيتحول الى عاطفة متأججة عطشى للمثاليات والكمال الجمالي أو اللفظي أو التكويني كنغمة بالغة الرقة مفعمة

بالاحاسيس الفياضة غير العادية وربما ارجعها فرويد إلى عامل الكبت الجنسي كما كان مع دي لاكروا مثلا .

٦ ــ المركز الاجتماعي يدفع بالفنان لأن يتقدم بعمله ويهذبه ثم ينميه للحضوى الاجتماعية والفائدة التي تؤهله أن يأخذ مركزا مرموقا يشار إليه .

هذه مجمل الدوافع الذاتية وهي على الغالب أهدافها مصارعة الحياة من أجل البقاء .

ب – المضامين العامة :

ومن الدوافع العامة الرئيسية التي تهيمن على حس وفكر الفنان هناك دوافع خاصة تكمُن لتظهور بهيئة دوافع عامة منها :

١ ــ الدوافع الاجتماعية المتعددة منها معالجة الحياة اليومية وتوجيهها عن طريق الفن .

٢ ــ الاعلام وهو من أهم العوامل الرئيسية التي لعبت دوراً في ظهور مميزات عالية في الفن خلال تطور الحركات الدينية والسياسية في مختلف العصور . فمعرفتنا بفناني عصر النهضة أتى عن تبنيهم لرسم ونحت وبناء الافكار الدينية كدعوة اعلامية إلى الناس وهذا أمر واضح اعلامياً .

٣ ــ الدعوة من أجل الأفكار والتيارات السياسية والثورات وتبنيها من قبل الفنانين كما حصل في الثورة الفرنسية والثورة الاشتراكية ضد البلدان الرأسمالية والفن يلعب دوراً موجهاً الى حد كبير .

٤ ــ الدوافع الاقتصادية الفردية الخاصة والعامة منها وسائل الانتاج وكيفية الدعوة لها . ومنجزات الدعوة السياسية لتطوير المجتمع اقتصادياً عن طريق كشف المشاريع والمنجزات وما شابه .

٥ ــ الدوافع الدينية . عند كثير من الشعوب يلعب الفن في اضفاء العقيدة على الدين والتمسك به وخاصة اذا كان الفن هندسة معمارية أو زخرفة أو موسيقى أو نحت أو تزيين داخلي ... إلخ .

٦ ــ المعارك الحربية وأمجاد الأمة في تطورها وكفاحها من أجل البقاء كأمة ذات حضارة مميزة بين الأمم وما أعطته من ضحايا وفكر انساني متواصل لخدمة الانسان في سلم التقدم .

٧ ــ التراث ومستلزمات تطويره فنياً حيث نأخذ بدراسة القديم ونترك ما لا يفيدنا بالمعاصرة ونطوره الى حيث يصبح لغة ذات طابع يمثلنا من جهة ويمثل لغة عامة تقبله وتهضمه الشعوب الأخرى ويضيف إليها كثيراً من ثقافتنا وينقلها إليهم وهكذا نكون عن طريق التراث قد ساهمنا في حضم الحضارات المنافسة لنا عالمياً .

وهنا سوف نحدد على وجه التأكيد ما يلي

إن الفنون الذاتية الخاصة تنمو وتنشأ معاصرة في البلاد الرأسمالية على الغالب حيث الفرد يتصرف على هواه لا يعنيه كفنان شيء كثير من الحياة العامة . بل يعنيه المعالجات الفردية كما ذكرنا ولو شاهدنا هذه المعالجات من فنانين البوهاوس في ألمانيا الغربية الى التعبيرية الفرنسية والاستقبالية الايطالية والامريكية الى السريالية الى التجريد .. إلخ كل تلك تعطينا مثالاً على تصرفات الفنان الفردية حيث ابداعه من أجل نوازعه الفردية . وهذا لايعني الّا يوجد فنانون يهتمون بالحياة العامة مثل فرناند ليجيه في فرنسا وغيرهم ولكنهم إذا ما قورنوا بالدول الاشتراكية فأنهم قلة ليس إلّا .

شكل (٩٣)

ن ١ – تكوين تخطيطي (إنشاء) يمثل مبارزة في معركة تاريخية بين صلاح الدين الأيوبي وريكاردوس قلب الأسد

ن ٢ – تكوين يمثل المعركة العليا من التاريخ العام ولكن صيغ بهيئة تكوينية خاصة ذاتية النزعة إلى حد ما



الموضوع حولناه من رؤية خاضعة لواقعية عامة إلى تحوير خاضع للتكعيب بصياغة شخصية

أما الاهتمام بالحياة والتاريخ العام والتطور الاقتصادي والسياسي والاجتماعي فنجد فناني البلاد الاشتراكية هم في أهتمام بالغ بهذه الحياة وهم لسانها ولغتها المعبرة عن مجمل تطور الحياة العامة وأهدافها القومية والتراثية وبعث على تهيئة المزيد من الاندفاع من أجل الرفاهية والسعادة العامة بواسطةالفن المعبر عن هذه الغايات الانسانية الرئيسية .

الشكل (٩٣) ن ــ ١ و ن ــ ٢

هذا الشكل نموذج واضح لتخطيط انشائي يتوخى التعريف بمبارزة تاريخية بين القائد صلاح الدين الأيوبي والقائد الصليبي ريكاردوس قلب الأسد الانكليزي . إن هذا الموضوع يمثل جزءاً من التاريخ السياسي العربي العام وهو موضوع يدرسه جميع الطلبة العرب في العالم .

ونحن نفترض في هذا الانشاء (المحدد) أن يكون واقعياً يحتضن الدراسات المساعدة لاخراجه في رؤية واضحة يقبلها المشاهدون على مختلف ثقافاتهم .

والنموذج (ن ــ ٢) حالة خاصة متطورة . توخينا لها إعادة الصياغة بشكل تحطيم وتركيب . وهذا التركيب الجديد يستند الى ما يلي :

١ ــ أخذنا من عناصر التخطيط في (ن ــ ١) واستندنا الى عناصره بقدر يتفق وأغراض إعادة البناء الشكلي مع العناصر الأخرى .

٢ ــ هيأنا التكوين على أساس أن تكون الهيئة تكعيبية زخرفية حسب الابداع الشخصي الذي تمكنا منه

٣ ــ إعتبار هذا العمل ذو تكوين ذاتي له صياغة خاصة في الرؤية الانشائية ولكنه في نفس الوقت يعتمد على عناصر النموذج (١) .

٤ ــ الألوان وضعت بمفعول الصياغة المضادة contrast محاولين خلق جو النار والحرب مع إضافة روح زخرفية شرقية للموضوع يقبلها ذوقنا دون نشاز أو إمتعاض .

٥ ــ الظلال وزعت خلاف تكوين قوانينها الطبيعية في مساقطها وذلك من أجل ربط التكوين العام مع الألوان والتوزيع المتوازن بين الكتل والألوان والظلال والخط والحركة .

هذا الشكل (٩٣) يمثل الانتقال من التكوين الانشائي ذو الأغراض العامة الى موضوع ذاتي له صفات خاصة يغلب عليها ناحية الابداع والابتكار الشخصي للفنان .

٦ ــ إن الصفة البارزة على النموذج (٢) هي صفة تكوين لصناعة سجادة من حيث الروح المعطاة لمظهر الانشاء كزخرفة وتوزيع شرقي واسلامي عربي . ولكن فيه شيء من المعاصرة بالدمج لمفاهيم الغرب مع الشرق .

٧ ــ الحصان الواقع يرمز إلى سقوط قوة الصليبيين على يدي صلاح الدين .

ومجمل الكلام أنه لنا حرية التحوير في التكوين حسب الأسلوب والمدرسة ورغبة الفنان لما يتوخى من ذلك .

المبحث الثالث

الإنشاء كظاهرة

١ ــ الانشاء فنياً كظاهرة أساسية في قمة الأعمال الفنية .
٢ ــ فن القرن التاسع عشر .
٣ ــ الحركة الرومانتيكية .
٤ ــ المدرسة الواقعية والحركة الطبيعية .
٥ ــ الانطباعية .
٦ ــ حركة ما بعد الانطباعية .
٧ ــ التعبير الانشائي للقرن العشرين .
٨ ــ الفن التجريدي .
٩ ــ الفن الوهمي أو التخيلي .

الانشاء كظاهرة أساسية في قمة الأعمال الفنية

لم يأت لا في الزمن القديم أو الحديث من تكلم عن الفن أو مارسه إلّا وعرف عن طريق الانشاء التكويني للهيئة التشكيلية plastic composition والانشاء ليس بالأمر الهين فهو الذي يخلد الافكار عن طريق الرؤية المسجلة مادياً وهو الذي يبقى دائماً مخلداً التاريخ والحوادث والأشخاص وكل مجالات وحيويات الانسان قديماً وحديثاً . وهوالذي ينقل إلينا الشعور المسجل في هذه الأعمال عبر الآخرين ويربط الأفكار والجماليات والأحداث بين الناس والمشاهدين .

إنه السجل الرئيسي الحافل لكل ما يخطر ببال الانسان لأنه يسجل من أصغر حادثة واقعية الى أعمق الشعور الانساني . وهو الذي يحفظ النوازع الجمالية بين الأجيال والعصور ويطلعنا على طراز معيشتها ومعتقداتها وأفكارها ونفسيتها وأسلوب نظرتها للحياة الخارجية والذاتية عن طريق أسلوب التفكير الذهني وتطبيقه عملياً بواسطة المواد المهيئة للتشكيل في أي حقل كان من هذا التشكيل .

ولذا يستوجب منا العناية بالبحث فيه والاستزادة من صناعته كما يفعل الموسيقي والشاعر والكاتب .

وهو الذي يعطينا القدرة على نقل أفكارنا إلى الآخرين وحيث ما كان التكوين واضح الايداء كانت رسالته أرسخ مع الآخرين وهو الذي يسجل الأهداف والغايات والعواطف والنوازع والتاريخ والأحداث وفلسفة الانسان أمام الجماليات التي يعتقد بها تجاه الانسان والجنس والأخلاق والتصرف الشخصي والعام وهو مظهر للثقافة إذ عن طريقه نعرف ما يجب أن نعرفه عن الفنان وعصره وثقافة الشعب الذي يعيش معه ومنه ذلك الفنان . إنه مظهر للحضارة والتراث الذي يبغي إليه كل شعب وهو أحد الوسائل المعبرة بشكل أو أسلوب أو قصد .

فليس أدل على أهداف شعب من أن يقرأ فنه ومهما كان ذلك الفن فإنه الرابطة الرئيسية لمعرفة روح تلك الأمة وأسلوب نظرتها إلى الحياة فكراً وفلسفةً وشمولية .

ويمكن لنا القول أن وضع إنشاء للوحة ما أو عمارةٍ أو أي عمل فني أو نحتي آخر هو المظهر الأساسي لفعالية الفن والفنان وسيلته المؤدية هي إما الأصباغ واللوحة أو المواد المعمارية أو الطين لصياغة النحت أو الرسم على الورق بالقلم كلها تؤدي لمظهر واحد هو الفن والخلق الابداعي في مضمار هذا الحقل .

وهكذا تتولد صياغة العمل الفني كظاهرة متولدة من شخصية وعقلية وعاطفة الفنان وهي العناصر المتجاوبة من جراء اختياره للمواد والآلات التي يستخدمها في النتاج الفني .

وقد قيل قديماً *

العمل الانشائي ينمو في ضمن الاحساس بحيث يتركز واضحاً جاعلا المشاهد يجب أن يراه بوضوح .

وهكذا كل آلة لها طريقها الخاص عند استعمالها في التعبير وتخلق الحيوية الفنية المؤدية الى سلامة الوصول بواسطتها .

وما تقوم به الفرشاة من عمل هي صياغة الأشكال والظلال والألوان والعناصر المختلفة لتؤدي الى النتاج الانشائي الذي نرغب في رؤيته .

وفي طبيعة الفن يعتمد الخلق والتكوين الفردي على ما نرغبه في إبداء الفكر وكيفية صياغة وبلورة طبيعة الرؤية التي نروم تحقيقها عملياً . حيث يخضع العمل للنقد المميز بين أولئك الذين يقومون بالعمل الفني العادي وبين نتاج أولئك الفنانين الذين يتميزون بالعمل المبدع الخلاّق المتميز بالذكاء الخارق . والشخصية الفذة .

وهؤلاء الفنانون يتميزون وينمون بتفاعلهم التجريبي مع الناس والبيئة . والحوادث . والمرئيات وآخراً مع الأفكار . وهذه العوامل تلعب الدور الرئيسي بالتعاون مع بعضها في داخل الشعور والذكريات وهناك تتفاعل وتنضج لتصبح الدافع الفعال الملح لاخراج الأعمال الفنية ونتاجها الى حيز الوجود . وهذا الشعور بالتصوّر عند الفنان هو الفاعل الأول للسبيكة الفنية المتكونة داخل الانسان ليقوم بتقديم قيمه الفنية وعليه فإعطاء القيم في تهيئة الهيئة الانشائية من خلال استعمال المواد والأدوات التي يتخذها المنشيء واسطة للتعبير تمثل سر تفوق الفنان الأصيل على أقرانه الآخرين .

والتعبير التكويني الظاهر في الأعمال الفنية للفنان حيث يظهر من خلاله الاسلوب الواضح لشخصيته عبر الزمن الذي يعيش فيه الفنان متفاعلاً مع الأحداث والبيئة والصراع الفكري .

وهناك تصنيف عام وواضح للانشاء من حيث الأسلوب والتعبير . وكما بينا في المبحث السابق الفوارق بين التعبير الجماعي العام والتعبير الفردي الخاص شكل (٩٣) (ن ــ ١ ، ن ــ ٢) .

والتعبير الواضح في نضوج التعبير الجماعي النامي كما حدث في نمو الفن اليوناني الخادم للدولة ومثاليتها في التفكير وكذلك بصورة أوضح في الفن الفرعوني حيث التماثيل من أجل خدمة الدولة والدين وكذلك العمارة . وهذا واضح أيضاً في الفن الآشوري المعبر أسلوبياً عن آمال وأحلام وخلود الدولة بكل ما فيها من الناس والفكر والعلم والتنظيم والقوانين والحرب والسلم والحياة والموت . والصفات الدينية الأخرى .

وأما مظاهر تطور المفاهيم الخاصة الشخصية بدأت في الفن منذ الاكتشافات الجغرافية في القرون الوسطى وظهور فلسفة القديس أوغسطين في تمجيد واحترام الذات .

* Art Fundamentals (theory and practice) by Ocverk, Pub. by W. M. C. Brown Co. Dobuque Iowa. U. S. A. 1962. P. 130.

حيث بدأ الفنان بتسجيل اسمه على العمل الفني متحملاً بذلك فكرة وأسلوب الايداء وصناعته والكيفية المؤدية للعطاء ضمن النتاج كل تلك بهرت كبار التجار والأغنياء فشجعوا الأعمال الفردية ودفعوا لها المال المناسب بعد ما كان رجال الدين يمنعون الفنانين من تسجيل أسمائهم على اللوحات الدينية إبتغاء مرضاة الله والسيد المسيح .

ولكن رغبة الفنان الملحة في تثبيت أعماله وتخليد إسمه ضمن هذه الأعمال ، ظهرت فكرة العمل الفني ذو النزعة الخاصة في القرن الخامس والسادس عشر وبقي هذا الشعور والرغبة تنمو إلى القرن الحالي وظهرت نزعات فردية خاصة في الحركات الفنية للشكل والمضمون . وبعثت النوازع الفردية والذاتية في التكوين للمصارعة الحرة الواضحة بين المستلزمات الميكانيكية الجسدية والذهنية للعصر الصناعي والتحرر من هذه السلاسل بقيادة الفنانين الذين أرادوا إثبات الذات ضد ظلم الآلة والصناعة وأصحاب رؤوس الأموال المسخرة للانسان .

وليس من القول عبثاً أن نقول ضجراً عن فاعلية الفنـان الفردية في القرن المعاصر كانت عبثا بل هي تمرد على الفن الجماعي الذي أخذ يستفيد منه ذوي المكانة الاجتماعية لأغراض التسخير الصناعي والسيطرة الحسية على الصناع وعامة الشعب في بعض الحالات .

فهو ردود فعل مقاومة للفن الجماعي أو العام وربما كانت هذه الردود في المجتمعات الاوربية الرأسمالية . حيث لا نجد هضماً واضحاً كما في المجتمعات الاشتراكية . حيث الفن الجماعي يتوخى خدمة المجموع .

فالعمل الانشائي مسخر من أجل خدمة الانسان كفن ذو مضمون وهدف للأخذ بيد المجتمع والجماعة والنهوض إلى الأفضل بكافة الامكانات ومن جملتها الفن .

وسنبين العوامل الدافعة لهذا التطور في القرنين التاسع عشر والعشرين .

٢ – فن القرن التاسع عشر فنه كان ممهداً لفن القرن العشرين

إن غالبية الأعمال الانشائية للقرن التاسع عشر كانت أعمالاً ممهدة الى حد كبير لفن القرن العشرين وحركاته المختلفة . ولانستغرب إذا قلنا أن حركات الفن لهذا القرن الذي نعايشه هو رد الفعل لكل الحركات الفنية التي ما قبله وحتى أواخر النصف الثاني من القرن الثامن عشر . ولا غرو إذا ما قلنا أننا لا نجد الخلفية المثبتة لفن القرن العشرين الذي يعيش بيننا الآن حيث العلاقة الواضحة التي نفتش عنها مع القرون السابقة . إلا إذا قلنا أنه استمرار ثوري على المخلفات التراثية للانسان .

وحتى نصف القرن السابق كان الفنانون يتأثرون برؤية ما حواليهم ويطبقونها . وظهور «آلة الكاميرا» «الفوتغراف» ظهرت نوازع ملحة عند الفنانين بحيث أدت بهم الى الابتعاد عن الطبيعة وما تفعله هذه الآلة من تعويض عن أعمالهم الفنية وبدت علامات الثورة ضد الطبيعة وأعني هنا (الكاميرا) كفاعليه أدت إلى ردّ الفعل عند الفنان لأن يثور ضد إنتاجها الذي سلبه عمله الفني .

وبدرت النوازع والحركات المتحررة التي تسمح لنا بالقول أنها لاربط لها مع الماضي من حيث الشكل ولكن من حيث الفكر والرؤية هي حركات رد الفعل . وقسم من الفنانين لم يرتضي هذه الثورة بل عمد إلى ردة فعل والرجوع إلى أسس الفن اليوناني وعهد النهضة بصياغة جديدة وقسم عمد الى الرجوع الى فن العصور البدائية الوحشية أو الفن الافريقي أو فن الأطفال ذو النوازع الغير محدودة .

وتشكلت حركات وجماعات أخذت بمبدأ الفن العربي والشرقي وقسم آخر تأثر بالفن المكسيكي والهنود الحمر .

كل هذا وغيره كان ضد تكنيك الكاميرا التي ترتبط أعمالها بالطبيعة وخاصة في أول اختراعها .

ولا ننسى اعتياد الفنانين سابقاً في بيع أعمالهم على طبقة الأغنياء والتجار والطبقات الأرستقراطية من الحكام . وذلك بسبب رغائب هؤلاء الى محاكاة الطبيعة أو إقتناء الأعمال المماثلة لها . ولهذا فالفنانون بحكم منفعتهم الشخصية المادية بدأت عناصر الجمال الرئيسية تضمحل ، حيث أضحت روتينية .

وسوف نذكر بعض المدارس الحديثة من خلال القرن التاسع عشر . ومنها الكلاسيكية الحديثة New Classicism .

وظهرت هذه الحركة للتحرر من عبودية الأساليب الاقتصادية التي كان يلجأ اليها الفنانون للعيش من ورائها . وقد أدت هذه الحركة الجديدة الى تكوين مفاهيم جديدة مدرسية ترجع في أساسها الى أساليب المدرسة الفرنسية التي كانت قد تأثرت بقواعد وأصول متبعة تسمي نفسها "الأصول الأكاديمية الصحيحة" .

ونبين أهم قواعدها :

١ ـ الاهتمام العالي برسم الأهداف والمواعظ الاخلاقية والأدبية والعبر الانسانية .
٢ ـ الرجوع الى النسب والحركة الملتزمة لأصول الفن اليوناني وعصر النهضة .
٣ ـ النعومة في إبداء التكنيك من ناحية اللون والضوء ومصدره على أن يكون في الغالب من جهة واحدة فقط .
٤ ـ الاهتمام بجمال التحديد بين السالب والموجب بواسطة حركة الخط .
٥ ـ الاهتمام بالمواضيع الجمالية الخاضعة لأساليب فن عصر النهضة .
٦ ـ الأخذ بالمواضيع الجمالية البحته للرجل والمرأة وكذلك المواضيع التاريخية والرياضية . وبعض من المواضيع الاجتماعية .

وسميت حركة الكلاسيك الجديدة New-clasic كظاهرة من ظواهر بداية القرن التاسع عشر وقضت على سيطرة السادة الأغنياء المهيمنين على الفن ، ومن أشهر هؤلاء الفنانين جاك لويس دافيد Jacque Luois David وجان أوكوست آنكر Jean August Ingres وهما من رواد هذه المدرسة كحركة فرنسية جديدة . وهي تمثل حركة منبثقة من الطبقة الفرنسية الوسطى .

٣ - الحركة الرومانتيكية Romanticism

ان هذه الحركة تتصف بأرجاع الفن إلى عبودية السادة المهيمنين على الفن ولكن في نفس الوقت تعتبر حركة تعبير إنشائي ذو نظرة مجددة بحكم علاقتها مع المحيط والزمن حيث تعبيرهم يعطي معاني جديدة كتخليد لثورة الشعب (الثورة الفرنسية) حيث تتبنى هذه الثورة كثير من الطبقة المتوسطة والشعب وطبقة المثقفين الفرنسية ويؤخذ على هذه الحركة بأنها كانت لا تبحث عن مشاهدين من الشعب بل إرضاءً للسادة الفرنسيين من الطبقة العالية والمثقفين التابعين لهم . ولكن لا ننكر أن هذه الظاهرة كانت لها نتاجات عالية بروح ثورية جديدة تتصف بما يلي :

١ ـ التحرر اللوني .

٢ ـ الخط اعتبرَ هنا مساعداً وليس أساساً .
٣ ـ رسم المواضيع التاريخية والجمالية خلقياً .
٤ ـ إستعمال عجينة اللون بكثافة جديدة .
٥ ـ ظهور الناحية الشخصية في التعبير الانشائي عند الفنان .
٦ ـ تتميز ظاهرة الوحدة العامة في الصناعة الفنية الغالبة على هذه المدرسة .

وأهم ما يميزها العنصر السادس الآنف الذكر بخلاف المدارس الحديثة حيث يظهر على مختلف نوازعها سمات التناقض .

ومن أشهر رجالات هذه الحركة :

١ ـ أوجين دي لا كروا Eugene Delacroix الفرنسي .
٢ ـ وفرانشيسكو كويا في اسبانيا Francisco Goya .
٣ ـ جوزيف تورنر في إنكلترا Joseph M. Turner .
٤ ـ البرت بنخام في أمريكا Albert Pinkham Ryder .

ولا ننسى ماظهر من أعمال هؤلاء الفنانين من أجواء خاصة وتعبير مؤثر ونأخذ بترنر وهو الرائد الأول من رواد الانطباعية Impressionism ويؤاخذون في حالة واحدة وهي صياغة الهيأة والفصل بين السالب والموجب كان أضعف مما كانت عليه في المذهب الكلاسيكي الجديد . حيث روعي حدود صياغة الشكل وقوة الهيئة بشكيمة أحكم .

وهكذا مهدت هذه المدرسة إلى حكم الطبيعة أو كما نسميها هنا المدرسة الواقعية .

٤ ـ المدرسة الواقعية والحركة الطبيعية Realism and Naturalism

وكما أن فن الرومانتيكية كان رد فعل لمذهب «الكلاسيكية الجديدة» المرجع أصولها إلى الروح الأكاديمية والتي سميت «بالنيوكلاسيك» .

فلنا القدر الكافي أن نقول : «حركة الفن الواقعي هي رد فعل ضد الخروج على الأصول والهروب من الناحية الأدبية والانفعالات المؤثرة في الحركة الرومانتيكية» .

وقد ظهرت الحركة بمفاهيم جديدة مرتبطة بالظواهر الفيزيائية العلمية للطبيعة إن كانت تتعلق بالانسان وجسمه أو بالظواهر الفيزيائية الضوئية للطبيعة ومساقط نورها وظلالها .

وقد جاهدت هذه الحركة لأن تظهر للعالم أن ما يعرفه ويراه الانسان يجب أن يكون في عملهم هذا .

وقد جاهدوا لأن يعطوا المظهر الخارجي (الملمس) كأساس للحظات المشاهدة للعمل الفني المربوط بالطبيعة بخلاف ما فقدته الحركة الرومانتيكية والكلاسيكية الجديدة .

وظهرت جماعة أيضاً في فرنسا سمت نفسها بالحركة الطبيعية وكانت فلسفتهم تنحصر بأن يقلدوا الطبيعة بحذافيرها بالقدر الذي يقدرون .

٥ ـ الانطباعيــة Impressionism

في القرن التاسع عشر ظهرت حركة الانطباعيين عنيفة وقوية بنظرة جديدة للفن المعاصر بمميزات وملامح

تتعلق بتغيير الهيئة عامة من الناحية الانشائية والتطبيقية وبنظرة جديدة للفن وخاصة بما يتعلق بالتكنيك والمواد المستعملة والعناصر الفنية الجديدة . وكانت تهتم بهذه العناصر أكثر مما تهتم بالفحوى العميق الذي يجب أن يحمله العمل الفني . وتهتم بحرية اختيار الموضوع المنشأ وتركيبه . وهي هنا أخذت من المدرسة الطبيعية علاقتها الرئيسية بالطبيعة كأساس للمعاملة في دراسة الضوء والظل اللوني تعتمد عليه في تأسيس عملية الهيئة والانشاء . كما أنها أكدت على اظهار ظاهرة الوهم والعلاقات بين الضوء والجو ودرست بشكل مستفيض هذه النزعة مستخدمين نظريات تحليل الطيف الشمسي واللوني . ومدى تأثير الضوء على السطوح الملونة الملمس للمواد والأشياء والطبيعة . وهم الذين اكتشفوا واستخدموا الألوان المضادة المتناقضة وبمساحات واسعة تظهر الضوء والضوء الساطع بقوة وحرارة مبالغ بها الى حد كبير . واستخدموا الظلال الملونة بالألوان المتعددة أي جعلوا الظلال مركبة من عدة ألوان باردة بخلاف الألوان المضيئة التي كانت حارة على الغالب أي هضم العملية الضوئية أي الضوء الحار والظل البارد أو بالعكس تماماً . واستعاضوا اهتماماً واضحاً بصياغة تستند الى الذبذبة الضوئية كتكنيك وقد ألفوا صناعة وضع لمسة اللون القديم واستعاظوا عنها بذبذبة الفرشاة بكثافة لونية جديدة على هيئة مساحات صغيرة خشنة تقريباً متلاصقة بعضها مع البعض وإن اختلفت الملمسة بين واحدة والأخرى لونياً على القماش .

وهذا التأثر حصل لدى الانطباعيين من جراء دراستهم لفناني القرن السادس عشر مثل تيتيان (ذو العجينة الكثيفة) للمدرسة الفينيسية وربما أسلوب حركة الفرشاة نجدها بشكل أوضح في أعمال الفنان الهولندي فرانز هالز Frans hals وكويا وكونستابل Goya and Constable وقد استندت إلى النقاط التالية* :

١ ــ الذبذبة الضوئية للألوان المضادة والمكملة كلمسة خشنة متراصة على القماش .
٢ ــ عدم التقيد بأسلوب الرسم بالخط القديم كحد فاصل .
٣ ــ الاهتمام بالنور والظل والأشكال الساقط عليها الضوء الطبيعي .
٤ ــ الرسم من المناظر الخلوية عامة ورسم الجسم الانساني بنفس الذبذبة .
٥ ــ الاعتماد على الجو وصياغة الشكل بصورة تكوين حجوم شبه مضببة .
٦ ــ الاعتماد على اللمسة اللونية دون الخط .
٧ ــ الاعتماد على رؤية العمل الفني من مسافة تبعد ضعفي حجم اللوحة فأكثر ليظهر التداخل اللوني للذبذبات بانسجام تام ومناسب .

وهكذا كانت المناظر الطبيعية السر المحبب الى فناني هذه المدرسة . ومن خلال هذه الحالة الانطباعية اكتشفوا البعد الشاسع بالتعبير الانشائي الذي دام مدة طويلة وكان مربوطاً بالطبيعة ووجدوا أن ما يعبرون به في هذا الصدد بعيداً جداً عن نوازع الفوتغراف التصويري الذي هاجم الفن في عقر داره وأدار رأس جميع الفنانين لأن يدرسوا ويكتشفوا ما يفند ضعف الفنان تجاه ما يسمى بتصوير الفوتغراف الآلي .

ولا ننسى ما كان لأثر الصور الملونة المأخوذة عن المناظر والحياة الشرقية من تأثير لوني وحسي وضوئي على الفنانين الانطباعيين الفرنسيين وكذلك ما عمد إليه بعض الفنانين الذين سافروا إلى شمال افريقيا وخططوا

* كونستابل : فنان ورسام مناظر طبيعية . انكليزي ، اشتهر بتأثره الضوئي في الطبيعة وكان يرسم مباشرة عن الطبيعة في الريف الانكليزي ، تميز بذبذبات وكثافة لمسات الفرشاة والعجينة التي يصنعها على القماش . اسمه الأصلي : جون كونستابل John constable ولد سنة (١٧٧٦ ـ ١٨٣٧) في لندن وزميل معاصر للرسام ترنر . عن :
Encyclopedia of Art. Vol. 2, P. 449. Pub. by Encyclopedia Britannica London.

ورسموا الاجواء الشرقية الحادة الألوان المثيرة وهي ألوان متحركة ديناميكية حية . ولا ننسى ما للصور الشرقية من أسلوب في الايداء وحرارة اللون والبساطة في الخط والتعبير الانشائي مما أثر في الفن الاوربي المعاصر الى حد كبير*.

ومن أشهر فناني هذه المدرسة التي ظهرت في فرنسا سنة (١٨٧٠) هو كلود مونية Claude Monet وكاميل بيسارو Camille Pissaro وأوكوست رنوار Auguste Renoir وفي آخر المطاف إدكار ديكاز Edgar Degas .

ولكن من خلال تحليلنا لأعمال الانطباعيين نجد أن بعضهم انشق عنهم وأخذ طريقه الخاص . ومما يؤاخذ عليه الانطباعيون أن أهم أعمالهم كانت ترسم تحت أشعة الشمس الساطعة وحيث اللون الأخضر كان الاحساس به من قبل العين ضعيفاً فيعوض عنه بالأصفر الذي كان يتلألأ بين البرتقالي والأخضر . لذا كانت أغلب لوحاتهم حين مرور الزمن بها تظهر عليها البقع الصفراء وبما يضاددها في الظل الألوان البنفسجية وهذه تعتبر مأخذة كبيرة على هذه الحركة .

٦ – حركة ما بعد الانطباعية Post Impressionism

وبعد من خلال القرن التاسع عشر فقد تأثر كثير من الفنانين الأوربيين بالحركة الانطباعية ونظرياتها ولكن قسم منهم أوقفها وطورها مضيفاً نظريات جديدة وأسلوب جديد لفهم الطبيعة والتكنيك الفني المتعلق بها وأهمهم : بول سيزان Paul Cezanne وبول كوكان Paul Gauguin وفنسنت فان كوخ Vincent Van Gogh .

ومن خلال أعمال ونظريات هؤلاء الرواد الثلاثة وضعت وأخذت لبنة فن القرن العشرين الاوربي .

وهؤلاء الجماعة صنفوا فيما بعد بجماعة فن ما بعد الانطباعية ومن علامات هذه الحركة المميزة هي :

١ ـ الرجوع الى التنظيم البنائي للعمل الانشائي القديم في الصورة .

٢ ـ والتأكيد على الناحية الزخرفية تنظيما وبناءً وذلك للوحدة والتوزيع النغمي الغنائي للألوان في النهاية .

٣ ـ وأما ما يتعلق بالتعبير عن الطبيعة . ليس المهم هو الغرض الأساسي لحوار العمل الفني بل الغرض هو بعض المبالغة في رسم الظواهر الطبيعية لاضفاء الروح العاطفية على التكوين الانشائي كتأثير مباشر على المشاهد وهذه الظاهرة أبتعدت بشكل أو آخر عن ظواهر الطبيعة وأخذ الناحية الحسية والفكرية التي يعبر بها الفنان من تكوينه الشخصي الى حد ما مربوطاً بعض الشيء بالطبيعة ويقال لهذه الظاهرة (التحوير Distortion) .

وهؤلاء الرواد الثلاثة أخذ بعضهم عن بعض بحيث انحرفوا عن الانطباعية بأبداع مفاهيم جديدة مؤهلة لأن تسمى مابعد الانطباعية .

٧ – التعبير الانشائي للقرن العشرين 20 Century forms of expression and composition

أ - التعبيرية Expressionism

إن التعبيرية الفرنسية والألمانية هي ربما الوجه المعني بتطور الحركات الفنية في أوائل هذا القرن . وكان

* Art fundamentals, by Ocverk, Pub by W. M. C. Brown co, Dubuque Iowa, U. S. A. 1962, P. 135

الفنانون الشباب لهذه الحركات التحريرية أول من صرح بالانفكاك من عبودية القيود القديمة ومواضيعها والأخذ بحرية التكنيك والمضمون التام وهم الذين أبدوا نظرتهم وفاعليتهم الجديدة الى حرية المضامين والتكنيك الشخصي الذي ظفر بشكل واضح عن مقاليد المفاهيم التي سبقتهم .

ومن خلال تطور القرن هذا ومفاهيمه الجديدة فقد تطور العقل الانساني عند الفنان بتطلعات ورغبات محفزة ذات صفات فردية خاصة شمولية الصناعة والهدف في مفاهيم الفن .

فسيزان و كوكان و فان كوخ فتحوا مغاليق العالم الفني الذي لم يقدر أن يلجه صغار الشباب من الفنانين إمَّا خوفاً أو عدم الايمان بصحة ما يفعلون .

وكانت طموحات هؤلاء الشباب أن يفجروا عالم الفن الغير مطروق في كثير من مفاهيمه المغلقة وأن يسيروا بهذه الثورة من خلال هذه المغالق لكشف ما خفي منه الى العالم الخارجي الذي لم يرَ لحد الآن ثمرة إكتشاف هذه القضايا في الفن والفكر الانساني .

وكانت هذه الاكتشافات والتفجيرات سلاحها الألوان والأساليب الفنية المثيرة والغير قياسية فيما يتعلق بالتخطيط والهيئة والضوء . والتي ظهرت مميزاتها في الحركة الجمالية لانسياب الخط في أعمال ماتيس Matisse إلى العنف الجريء في أعمال كوكوشكا Kokoshka .

ب – الحركة الوحشية The Fauvism

ومن أوائل فناني الحركة التعبيرية في فرنسا هم الوحشيون وسميت هذه الحركة بهذا الاسم نسبة الى مظهر لوحاتهم التي تتسم بالصيغ الانشائية المتوحشة الخشنة والجافة الرعناء. واذا ما قورنت نسبياً بالأعمال الأكاديمية حيث الهيئة كصيغة ذات سمات انشائية دراسية مختلفة تماماً . مستمدة من صيغ الطبيعة الوحشية العذراء في الغابات والبراري التي لم يصل إليها الانسان بعد .

وحيث أن المشاهدين لم يستوعبوا غير سيزان وفان كوخ كنوار فنياً فقد سموهم بهذا الاسم المتوحش نسبة الى الحيوانات الوحشية التي تدمر كل من يمر أمامها .

وهكذا حاول فنانو هذه المرحلة أن يرفعوا عنهم هذا الاسم الملصق بهم تعسفاً فلم تبق هذه الحركة أكثر من سبع سنوات في باريس حيث فقدوا كثيراً من حماسهم المندفع الأول وهدئوا أكثر مما يجب .

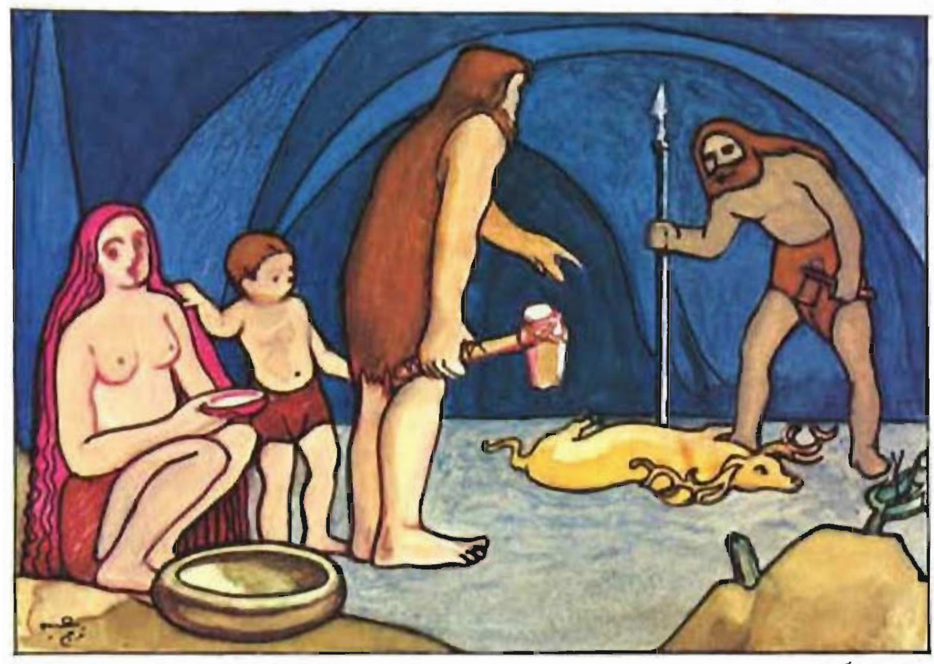
الوحشية هي نوع من التعبير الذي يرغب في الولوج الى عالم وجوهر الحس الانساني دفعة واحدة دون مقدمات حسية أخرى . وهي تعتمد هنا على الحدس الضوئي واللوني . أكثر من عمادها على مقاييس العقل عماداً على الطبيعة المتوحشة في الكون .

وحينما ينقل أحدهم هذا العنف الوحشي الى المشاهد يعتقد أنه قد نجح فعلاً في أداء مهمته . وأغلب هؤلاء الفنانين قد تأثروا بالضوء الساطع واللون المضاد بفنون الشرق الأدنى والفن العربي والفارسي والرائد الأول لهذه الحركة ماتيس Matisse الفرنسي وكما لا يخفى أن أعمالهم تأثرت بعناصر معينة من الفنون القديمة ومنها الفن البيزنطي والفن القبطي المسيحي وبالفن اليوناني (الأركايك) وكما أنهم لم ينسوا أن يأخذوا من فنون قبائل افريقيا وفنون شواطيء المحيط الهادي الجنوبية مثل أندونيسيا وغيانا وسومطرة . وكذلك بما تيسر لهم من فنون الهنود الحمر في أميركا الوسطى .

واستخدموا الأقنعة والتماثيل الافريقية كينابيع يستفيدون منها في تراكيب الهيئة الانشائية في أعمالهم مثل

شكل (٩٤)

ن ١ - انشاء من المدرسة التعبيرية the expressionism



حياة رجل الكهف

ن ٢ _ تكوين انشائي لمنظر طبيعي باسلوب انطباعي the impresionism

منظر المشحوف في أهوار العراق الجنوبية

الأسلوب الذي أتبعه ماتيس . ومن هؤلاء الفنانين الذين حذوا في هذا المضمار حذو الرواد هم : اوترلنو Utrillo وموندريان Mondrian وموديلياني Modigliani فقد وضعوا أسساً جديدة بنائية للفن الزخرفي الجميل وبهيئة مبسطة مناسبة . ولكن بعد الاستفادة من التقاليد الموجودة في المدرسة القديمة الايطالية والفرنسية .

وهكذا جاء جورج رووه Georges Rouault كتعبيري واضح في المدرسة الفرنسية . تتصف أعماله بالحركة الدراماتيكية الاخلاقية . التي تشابه الفن الألماني المتصف بهذه الظاهرة . كما أن فنه كان رد فعل ضد النفاق والمادية في عصره* .

جـ - التعبيرية الألمانية German Expressionism

بالتوازي مع الحركة في فرنسا فقد ظهر فنانون اعتبروا انفسهم رسل الفن الحديث حيث تنحصر مهمتهم في تحطيم القيم القديمة وإعطاء مفاهيم ثورية جديدة .

ولا غرو إذا قلنا أن الخمسين سنة التي أتت في أوربا كانت متأثرة بجماعات ألمانية ثلاثة هي :

١ ـ جماعة الربانية Die Bruke The Bridge .

٢ ـ جماعة الفرسان الزرق Blue Knights Blaue reiter .

٣ ـ الجماعة الجديدة للأحاسيس المرئية Die Neu Sachlicheit The New Objectivity .

من خلال هذه الجماعات الثلاثة انحصر العمل الفني في مفاهيم إجتماعية وسياسية وربطها بالعدالة وخلاصة القول أن أعمالهم كانت تتصف بالاحتجاج على الأوضاع السائدة آنذاك . وكانت أعمالهم تتصف بالمنطق التعبيري الذي له سمات الاحتجاج والصراخ ضد الوضع .

وبهذه الظاهرة للمجاميع الثلاثة وفتحهم حرية الطريق أمام الآخرين ظهرت جماعات أخرى باجتهادات مختلفة في الفن الألماني ومميزات هذه الاجتهادات هي :

١ ـ الثورة في نوعية الفن وانشائه .

٢ ـ الدراما وحركة الحياة وكفاحها العنيف .

٣ ـ إظهار نوازع العنف والبشاعة .

٤ ـ التعصب القومي الأعمى ومكافحته .

ولكن كل هذه العوامل الدافعة لم تصل بهم الى مستوى ونظرة المدرسة الفرنسية . والشباب في هذه الحركة رجعوا بأنفسهم الى الروح الدينية للقرون الوسطى وأسرارها . بينما إدوارد مونك Edward Munch أخضع إنتاجه على أسس الفن البدائي للقرون الوسطى . وكذلك فرانز مارك Franz Marc رجع بفنه الى العصر البدائي متأثراً بفنون الكهوف ، ومن المحتجين على العنجهية البروسية ظهرت أعمال الفنان (جورج كروز) George Grosz وأتو ديكس Otto Dix من خلال أعمالهما ننظر إلى الثقافة البروسية نعرف أن ما أدى الى الحرب العالمية الأولى ومن بعد ظهور النازية الهتلرية في الحرب العالمية الثانية .

---

* قد التقى المؤلف بالفنان رووه في فينسيا (ايطاليا) سنة ١٩٥٢ في أول مؤتمر للفن العالمي الذي قامت به مؤسسة اليونسكو لهيئة الأمم المتحدة وكان رئيساً للجنة الدولية للفنون التشكيلية كما انه عرض أعماله بمعرض خاص في نفس المدينة من شهر آب من ذلك العام . كان ذلك قبل موته بسنتين . (المؤلف)

ونذكر هنا ماكس بكمان Max Beckmann من التعبيريين الذين لم ينتموا الى أي جماعة ولكن كان لسليقته الفنية مجال كبير في الحركات الفنية الألمانية هذه .

د - التعبيرية في المكسيك وأميركا

ظهرت النوازع التعبيرية في أميركا والمكسيك كما في أوربا وكانت هذه الظاهرة خلال الثلاثينات من هذا القرن وعلى رأس هذه الحركة ماكس ويبر Max Weber وبن شاهين Ben Shahn وظهر خلال تيارات الحرب الباردة ذوي الوجهة السياسية في أميركا كل من إيفركود Evergood وليفين Levine وهم أحياء الآن .

هـ - المكسيك

خلال العشرينات إلى الثلاثينات ظهرت بوادر عصر ناهض وكان فنانون عديدون من رواد هذه النهضة التعبيرية وكانت تتمثل بأسلوب خاص بهم مستقل عن باقي الحركات التي ظهرت في أوربا وأميركا وأخذت مضامينها تبحث عن معالجة الأمور المنفتحة على مبادىء الحرية ودفع الحكم الفردي إلى الوراء والتحرر الشعبي وخاصة دفاعاً عن الهنود الحمر والطبقات المنسحقة من الشعب المكسيكي وأشهر من كان رائداً في هذه الحركة :

جوزيه أوروزكو Jose Orozco وفعلاً كان أعظم فنان رائد في هذه الحركة في النصف الثاني من الكرة الأرضية . ويمكن أن يقارن أسلوبه وعمله "برووه" الفرنسي في المدرسة الأوربية . حيث نجد المأساة السوداء في سمات عمل كل منهما ولكل منهما صياغة إنشائية ومعنى يختلف عن الآخر .

٨ - الفن التجريدي Abstract Art

آ - التكعيبية Cubism

بداية التدريج ظهرت في باريس سنة ١٩٠٦ وهو بحث جديد في تفسير الطبيعة ، ولوحظت هذه الظاهرة في بعض أعمال الفنانين قبل سيزان حيث نرى في أعمالهم رؤية الأشكال بسطوح مادية واضحة وأما سيزان فقد بدأ يبحث في خضم الواقعية حيث "الكليات العامة في الأشكال وتحليل تكويناتها بصياغة جديدة" مستندة الى بناء جديد للكليات في مواد الأشكال الموضوعة للانشاء .

وهذه النظرة الجديدة التي استغرقت ٢٥ سنة من الوقت التي طورت تدريجيا الرؤية الواقعية في المناظر الطبيعية .

ومن أقوال سيزان التي طبقها : "على الفنان أن يبحث في صياغة الهيئة العامة الشمولية من خلال المكعب" وبجانب هذا ملاحظة وتفسير بناء السطوح المكونة للأشكال في الطبيعة .

وهكذا تطورت النظرة المغايرة نوعاً للطبيعة وتحولت محورة في أعمال الوحشيين الى أسلوب لحركة جديدة خاصة سميت بالتكعيبية .

إن أحد الشبان الصغار وهو اسباني عاش في باريس من سنة ١٩٠٣ـ١٩٠٦ وكان ينتمي الى الحركة الوحشية إسمه بابلو بيكاسو Pablo Picasso ولا ندري هل لأنه كان يحب أعمال سيزان المسطحة والاسطوانية

أم بسبب منازلة رواد الوحشية أمثال ماتيس . انه أخذ ينظر للامكانيات الجديدة ووضع أسسها في الرسم والتصوير .

ووضع أسس نظريته التطبيقية في التكوين الانشائي على العناصر الآتية كاكتشاف وتحليل عملي :

١ ـ الحجوم .
٢ ـ الفراغ والمساحة والمسافة .
٣ ـ البناء الفني .

ومن ثم ضاق ذرعاً بالمفاهيم الخارجية الواضحة للأشكال وتحول شيئاً فشيئاً الى المعاني الداخلية لها في صياغة الهيئة الانشائية مع المعاني وقد أوجد للأشكال والحجوم حركات ووجوهاً متعددة في نفس الشكل المرسوم على نفس الموضوع ونفس اللوحة المرسومة . وقد ترجع كثير من أفكاره وتطبيقاته ليس فقط الى سيزان بل الى الفن البدائي . ومنها الفن الأركاييك اليوناني والافريقي والزنجي .

ومن خلال تطور أعماله التكعيبية فقد تبعه تلاميذ مطورينها الى ما يسمى بالتكعيبية الهندسية المعمارية البناء في الأشكال .

ومن هنا بدأ بيكاسو ينظر الى الأشكال الجديدة بصراحة أكثر وتفهم أبعد لهذا التغاير الكلي في تنظيم المساحات والخروج عن المنظور والضوء الاعتيادي المعمول به سابقاً مضيفاً أشكالاً جديدة وصريحة متعمداً عن الوهم النظري القائم على التخطيط المنظوري للحجوم والأجسام . وهكذا توصل الى تغيير جديد في البناء التشكيلي بإعطاء نظرة جمالية جديدة .

ومن ثم عرج على نبذ العجينة الثقيلة للون وأخذ يعطي تطبيقاً آخر لوضع اللمسات اللونية برقة وحرية تكنيكية لا علاقة لها بمفاهيم الوحشية بحيث غير النظرة الأساسية لرؤية السطوح والأشكال الملونة بطريقته الخاصة التي تعتبر ثورة منذ عصر النهضة وحتى الآن .

وأخذ ينظر للاداء الفني كغاية في ذاته جمالياً وليس صنعة فكلما وضع لونا إعتبره جزءً من بناء جديد للتعبير والتغيير دون الرجوع الى تقليد الطبيعة وهكذا بدأ بصياغة هيئة جديدة في أعلى مراحل قوتها في البناء والعطاء والجمال .

وهو في هذه الحالة أدخل مفاهيم العناصر الجديدة في أعماله مثل (اللون ـ الخط ـ الشكل ـ القيمة الضوئية ـ الملمس ـ الفراغ) .

ومن خلال هذا العطاء المسند بهذه العناصر القوية وتبسيط أعماله بمساندتها فقد توصل فيما بعد الى : ما يسمى بالتجريد Abstraction حيث كان لهذه الواجهة مفهوم شمولي عام حتى سنة ١٩٠٠ وقد طبق هذا الاتجاه فيما بعد وفي كيفية الاستفادة من المواضيع التي يرسمها .

أما التكعيبية التي نعتبرها نصف تجريد فقد نجدها متداخلة في أغلب النزعات التجريدية التي حصلت فيما بعد .

وهكذا في النصف تجريد نجد كثير من ظواهر الأشكال الطبيعية متداخلة في التوزيع والتنويع التسطيحي المبسط الى لون وخط وتجريد بحيث يعطينا مفهوم العلاقة المتطورة بين تحوير الطبيعة والتكعيبية والوصول بها الى عالم التجريد .

ونجد التحوير مما سلف الى عالم التجريد ربما كان ذلك من جراء التحوير الحاصل في الحركة المستقبلية أيضاً مساندة الى هذا الوصول العفوي عند فاسيلي كاندنسكي Wassily Kandinsky وعند بيت موندريان من البوهاوس Piet Mondrian .

التكعيبية هي بداية للفن التجريدي وعليها عُوّل هذا التطور كعامل رئيسي ولا يمكن إعتبار أعمال بيكاسو هي المنفردة بهذا بل هناك جورج براك George Braque فنان فرنسي تعاون إلى حد كبير معه .

وقد أضاف براك استعمال العناصر في تكوين وتلطيف حدة التكعيبية إلى أعماله وأعطاها مزايا رقيقة جمالية ذات ظاهر ملمسي مميز لسطح القماش في اللوحة الواحدة .

حيث أضاف الأوراق الملصقة كملمس على سطح اللوحة والذي نسميه فنياً الكولاج collage وتغلب عليه في أعماله ظاهرة الهدوء المعبر عن التقاليد الفرنسية في خضم هيئات جديدة متنوعة .

هذه الظاهرة الهادئة الرقيقة نجدها تجاه أعمال بيكاسو القوة الصارمة العارمة على طرفي نقيض في الابداء والتعبير .

وهناك فنانان آخران تكعيبيان هما : فرناند ليجيهFernand Legér والفرنسي الآخر "جون كريس" John Gris وصديق بيكاسو . فقد فضلا إتباع التكعيبية وتفسيرها الى مدى بعيد أكثر مما ذهب بيكاسو في مجالها وأبدعا في مذهبهم هذا بشكل جعل لهما الحق بأن يتلا مذهباً جديداً تكعيبياً بعيداً عن بيكاسو . وقد أضافا معاني مشتقة من عالم الصناعة والاجتماع بما فيه الكفاية لأن يربط عملهما بفائدة ظاهرة قريبة من المفاهيم العامة . حيث فسرا أشكال وتراكيب الآلات الى مفاهيم جمالية تكعيبية ذات لون وخط مميز وبومضات ضوئية دقيقة التعبير .

ب - المستقبلية Futurism

إنه الوجه الثاني لحركة التجريد رغم أنها بقيت في القعر كما بقيت التكعيبية إذا ما قورنت بطغيان حركة التجريد العامة .

فالمستقبلية هي إحدى الصياغات الجديدة للتكعيبية أُعيدت كصياغة جديدة على أيدي بعض من الفنانين الايطاليين الذين عاشوا في باريس خلال فترة تطور أعمال بيكاسو ومخاطراته مع براك .

ومن الأسماء اللامعة لهذه الحركة "أومبرتو بوجيوني" Umberto Boccioni وجياكومو بالا Giacomo Balla هذان الفنانان درسا في فرنسا وحين رجوعهما الى أيطاليا وجدا السرعة الهائلة في التطور الصناعي والاجتماعي .

وهكذا بالمعاونة مع الشاعر "مارينو مارينتي" توحدت أهداف أفكارهم مجتمعة .

وجذور أفكارهم تنحصر بما يلي :

١ ـ التطور الصناعي الهائل.

٢ ـ السرعة الهائلة الآخذة برقاب الناس.

٣ ـ التلهف على وسائل ورغائب الحياة الجديدة.

تعبيرهم الفني كان أساسه هذه العوامل التي أثرت في عقلية ونفسية الانسان المعاصر .

وهكذا نجد أتباع بوجيوني وسافاريني أضافوا جماليات جديدة الى عالم الصناعة بألوان وخطوط جديدة منوعة حيث أعطت حركة وعنف الى التكوينات الانشائية في أعمالهم بحيث أضفت متعة جديدة . وكان من مهماتهم أن يترجموا عامل السرعة بصيغ تشكيلية واضحة في الحركة وتكوينها وكان من أهدافهم الاساسية حيث سميت أعمالهم المستقبلية لأنها تحتوي على الحركة والحركة تقاس بالزمن والزمن يقصد به المستقبل . وكذلك أثرت فيهم عوامل إجتماعية أساسية ظهرت في أعمالهم منها ـ الاضرابات العمالية وكذلك الحرب .

إن أعمال هذه الجماعة لم يظهر تقدمها الواضح إلّا حوالي سنة ١٩١٠م . حينما بدأ الروسي فاسيلي كاندنسكي يرسم أشكالا تسمى أشكالا هلامية ـ بتركيبات غنية بالألوان .

أن طابع أسلوبه الأول الذي ينحى الى التجريد وهذا كان إنطباعه وتحليله الشخصي للطبيعة .

ثم أعقبته ظاهرة التكوين الهندسي المستقر للتكعيبية مضاف اليها الألوان الدافئة مع خلط في ظواهر معينة لتأثير المكائن والآلات الحديثة في تكويناته كهدف وصياغة حيث نرى إبتعاده عن نوازع الطبيعة الأساسية .

جـ – التجريد النقي Pure Abstract Art

أو ما يسمى بالابتعاد عن الطبيعة . من خلال المرحلة المتكونة من ١٩١٠–١٩١٨م ظهرت مفاهيم متبلورة خلالها حيث ركز الفنانون عملهم بالابتعاد عن الطبيعة وعمّت هذه القضية وشملت جميع أوربا وقد أشتقت هذه الظاهرة من أعمال بيكاسو وأخذ الفنانون في نتاج التجريد النقي الصافي وبعض من الفنانين كالروسي كاندنسكي فضل أن يكون تجريده عاطفياً وتعبيرياً في آن واحد حيث أثر في فن النصف الثاني من الكرة الأرضية .

أمّا موندريان Mondrian فقد أوجد التجريد البنائي حيث عمد الى أسلوبه البسيط المبني بوضوح على النسب المساحية واللون والخط وعمم عمله التجريدي هذا ليؤثر على نسب وتكوينات أعمال التزيينات الداخلية والبنائية وربما الأعمال التجارية الفنية . وظواهر أعماله تتميز ببرودة المساحات المقررة مع تحديداتها الهندسية المنسقة .

وهكذا نجد كاندنسكي وموندريان كظاهرة نادرة ظهرت في المدرسة الألمانية للفن والعمارة المسماة (البوهاوس) Bauhouse حيث تعاملا مع التجريد الصافي الهندسي والمعماري دون شوائب ليستندا الى صفاء الخط والمساحة واللون في التوزيع من خلال عملية تغطية الملمس* .

د – التباين اللامحسوس في الفن التجريدي Non- objective variation of Art

سميت هذه الحركة بهذا الأسم لفصلها تماماً عن أي فن له علاقة بالطبيعة ولذا أطلق هذا الاسم ابتعاداً عن الاحساس بالطبيعة . وبمعنى آخر تحول الفن في تكوينه الأساسي الى ما يبتكره الفنان من فكر دون الالتفات إلى الطبيعة وظواهرها ، وهذا لا يعني أن الفنان لا علاقة له بالمشاهد . بل له علاقة يعطيها ولكن دون الرجوع الى الطبيعة أو الاستفادة منها جمالياً أو مادياً .

وكان لهذا التطرف في تصفية الطبيعة والرجوع الى الانشاء الموسيقي التجريدي للون والمساحة والخط مفعوله في بعض المراحل وربما إنتشر في كثير من أنحاء العالم كصياغة تلفت النظر خارجة عن المألوف أو المبتكر

* بوهاوس : معناها البيت الجميل . وهي مدرسة ظهرت في ألمانيا تتميز بتوحيد جميع الفنون التشكيلية في تحسين التصميم الفني والبنائي ، وكان كاندنسكي من روادها وله تأثير كبير على فنانيها موندريان كان فنانا هولنديا له التأثير الأكبر في البوهاوس كذلك .

ومتعلقة بالابداع . كما تفعل الموسيقى تماماً رغم علاقاتها الدراسية المسبقة . وقد أدخلت هذه الأساليب في العمارة والأثاث والرسم والنحت والفخار بشكل أو آخر مقارب حيث كان الاعتماد الأساسي على الاحساس الجمالي الموسيقي عن طريق العين .

ومن الفنانين التجريديين في أميركا وأعمالهم تعتبر مقاربة لما ذكرنا هم :

١ ــ جون مارين
٢ ــ ليونيل فننكر
٣ ــ جورجيا أوكييف
٤ ــ ستيوارت دافيد
٥ ــ مارتن هارتلي .

كانوا من الرواد الأوائل في التجريد بمختلف مراحله ، من حيث علاقته بالتكعيبية الى التجريد الصافي ، إلى استخدام النسب الذهبية والمودولور .

٩ – الفن الوهمي أو التخيلي Fantastic Art

أ – الدادائيـــة

الرجوع الى الوهمية أو الدادائية Fantasy and Dadism ومن الاتجاهات الرئيسية الثالثة في القرن العشرين بدأت هذه الظاهرة في بداية سنة ١٩١٤ بداية نشوب الحرب العالمية الأولى . وقد أوجد الحرب هذا السؤال من هم سادة الآلة وهل الحرية الفردية سوف تسحق إلى غير رجعة عن طريق الآلة والحرب الجهنمية ؟ وهل التجريد يمكن أن يكون ترياقاً ضد سموم الآلة الحديثة المدمرة * .

هكذا نشأ بعض الكتاب والشعراء والرسامين والفنانين الذين بدؤوا يستحثون العقل الباطن ورؤياه المتعددة على رفض مؤثرات الآلة والخراب الحربي الذي لحق العالم من جراء نموّها .

وخلال هذه المرحلة نمت التكعيبية التي ابتكرها بيكاسو واشتغل حولها زمناً أخذ بالابتعاد عنها كتكوين إنشائي ذو هدف نهائي . واستعاض عنه بما يقرب من ظاهرة تسمى (الدادائية) Dadism التي بدأت تهدم بأسلوب تهكمي وسخري ظواهر المادية الاجتماعية بأسلوب يحتوي على كثير من الثورية .

وقد استلهمت هذه الحركة الخيالية الوهمية مخلفات اليونان وجيروم بوش من القرن السادس عشر وكويا في القرن الثامن عشر ومن فناني وفنانين الربع الأول من القرن التاسع عشر وظهرت بشكلها المعروف هذا في القرن العشرين .

وتبلورت هذه النزعة في السنة الأولى من الحرب وكانت سويسرا كعبة الشعراء باعتبارها دولة محايدة تعيش في بحبوحة من السلام وظهر الكتاب الأحرار والفنانون والسياسيون الذين قاوموا بجهودهم عنف وتدمير الحرب ضد الانسان . ومن خلال هذه التيارات ظهرت معالم حركة «الدادائية» التي هي شبه نصف فلسفة احتجاجية على مخازي الحرب كنتيجة حضارية منحرفة للانسان . والدادائية نادت بأن الخراب قادم لا محالة ضد الانسان من جراء عقليته هذه وإذا أردنا أن نبني حرية للانسان فالواجب علينا أن نغسل عقولنا ونبني ديارنا ببقاع من الأرض جديدة . مجتمع جديد وكان همّ الرفض والسخرية لما تعلمه الانسان وأبتكره من علم وفن

* نفس المصدر السابق (ص ٤٩١)

وأنشؤوا ما اعتقدوا به جديداً رافضين رفضاً بحتاً للقيم القديمة .

وبدأ . دوشامب Duchamp وبيكابيا Picabia وماكس ارنست Ernest وغيرهم في تحضير (التشبه بالماكينة) على هيئة جسم إنساني (فرضاً بنائياً مشابهاً للماكينة) وذلك استخفافاً بنفاق الانسان من خلال جنسه . وكان هذا الأمر رفضاً للقديم بأسلوب مستحدث جديد مما جعل الناس أن يتداركوا الى حد كبير عيوبهم وأن يعتبروا ما تذوقوه جمالياً نفاقاً وفاقاً خالياً من الحس طالما كان الموت مصيرهم دون مبرر يذكر .

وتطورت رسالة الفن من القمقم الحاصر له الى انطلاق العملاق في خدمة الفكر الانساني وقضاياه الملحة دون الاهتمام الى ما يملكه هذا الانسان من صناعة وتقاليد فنية بنظرة جديدة ومفاهيم جديدة لخدمة الانسانية المنحرفة على حد تعبيرهم .

ب - الوهمية الفردية Individual Fantastist

ظهرت ظواهر فردية من خلال المرحلة التي كانت تمر بحركة الخرافة الدادائية في أوربا الغربية وكان الفنانون الحاملون لشخصياتهم الفردية دون اللجوء الى علاقات مع جماعات أخرى رغم نزوعهم الى نوع من الدادائية الرافضة وهم :

من ايطاليا «جورجيو دي جيركو Giorgio de Chirico» رافقته ظاهرة الميكانيكية الهندسية المسندة الى الظلال والنور السحري استناداً الى أوصاف الآلة الحديثة مدموجة بجو القصور والنساء الخرافيات . بول كلي Paul Klee السويسري إبتكر فناً تجريدياً رطباً خيالياً مبنيّاً على التعبيرية ومن ثم التكعيبية . يظهر على فنه علامات الرقة ولكنها في نفس الوقت تضرب بقسوة على الروح المرحة للثقافة الساخرة من جراء وجود الآلة التي تسخر سخرية لاذعة من ذكاء الانسان وطموحاته الهدامة .

وهكذا فالروح المتطورة لعبت دورها في تطوير هذه الحركات السريعة من خلال شخصيات مهمة لا علاقة لها بمجموعات بل بواسطة إيحائها الفردي الفذ .

جـ - السريالية Surrealism *

ظهرت هذه الحركة سنة ١٩٢٤ من جراء انتشار الدادائية والوهمية الفردية التي انتشرت بعد نهاية الحرب الأولى حيث بدأ الناس يتحسسون العلل والعاهات الناشئة في مجتمعاتهم والتي لم تقدر الحرب على حلها . ولهذا ظهر السرياليون الذين اهتموا بالناحية النفسية وعللها في الانسان المعاصر وإظهار دوافعها . وغرائزها بتحرير أفكارهم ضد الضغط العنيف الحاصل من جراء الحياة المعاصرة اليومية التي تؤدي بالانسان لأن يكون مريضاً عصبياً وحسّياً ومن ثم نفسياً .

إن ما قرره الدكتور «ليستر لونكمان Dr. Lester Longman» حيث عرّف السريالية بأنها دادائية منهجية وكلاهما كانتا تمثلان الرفض عند الانسان الفنان (والرفض الأول كان من قبل الرومانتيكية للقرن التاسع عشر) ضد المادية الميكانيكية وهي مهدت للهلوسة في الرؤية وتحقيقها مما أفاد حركة السرياليين مجدداً في هذا المضمار .

* السريالية : مذهب فني قوامه رؤيا لها علاقة مادية مع الطبيعة Surealism من حيث الرؤية . أما من حيث الهدف والمعنى فهي ترتبط بالفكر الانساني وأحلامه ورؤاه في النوم وعقله الباطن ونوازعه المكبوتة على اختلاف نوازعه ورواسبه الفاشلة ورغائبه وآماله في المستقبل ونزعته إلى الصياغة الجديدة للأشكال بشكل يقرب ويبتعد عن الواقع أي أن يكون فوق الواقع بعناصر التكاثف للتأليف الانساني (المؤلف)

ومما قرروا له بأن الانسان لا يمكن أن يهضم كل غرائزه المكبوتة عن طريق المنتجات العلمية وبهذه العلمية الصغيرة نسبياً لا يمكن أن تحل المشاكل . ومما أثار العقل الانساني آنذاك ظهور نظريات سيكموند فرويد Sigmond Freud's حول التحليل النفسي (تحليل الأحلام) ومعانيها الانسانية حيث الغرائز الأساسية هي الدافع الأولي في وجود الانسان حيث تتعقد هذه الغرائز بحيث تصبح كبتاً مرضياً إمّا ينفس بالاحلام أو الجنس أو الموت . إذا ما اشتد التعقيد .

والغرائز التي أفاد بها فرويد في نظرياته هي :

١ ـ غريزة البقاء

٢ ـ الغريزة الجنسية .

من هاتين الغريزتين تنبثق جميع الدوافع النفسية والحضارية عند الانسان . وعليه من الممكن للفن أن يقوم بالعامل المساعد للتنفيس كما تفعل الاحلام بتصويرها وعرضها على الجمهور وهو بدوره يحلل ما يفيده نفسياً ويحل مشاكله .

وهكذا كانت الفرصة السانحة للسرياليين بأن يتبنوا هذه النظريات ويحققوها في أعمالهم* .

والسريالية هي عملية عزق للفكر الانساني تتوخى الكشف عن أسراره الدفينة مصحوبة برغائبه الغير محققة في حياته اليومية العامة . وتستند في هذا التحقيق الى :

١ ـ استخدام الصورة الطبيعية كوسيلة لا غاية في توصيل أفكار الفنان الى المشاهد .

٢ ـ التكنيك الأكاديمي هو هضم جيد لهذه العملية وواجب .

٣ ـ استخدام النور والظل والمنظور أمر نحتاج له حسب الرغبة في تكوين العناصر وليس حسب الرغبة العلمية المادية لتكوين الطبيعة .

٤ ـ اللون عنصر مهم في الانشاء السريالي .

٥ ـ تحريف الأشكال وتحويرها بما تقتضيه الوحدة العامة .

٦ ـ كل هذه العناصر تتكون لخدمة الفكرة الأساسية الحدسية التي تتكون منها العملية الفنية .

والسريالية هذبت الصور التلقائية الحاصلة في الذهن وقد أخضعت الى طبيعة التخطيط والتلوين المتعارف عليه في بعض المدارس الفنية .

وفي هذه الحالة أخضعت التصورات الغير طبيعية الى تصورات طبيعية عن طريق العلاقة بين المادة التصويرية والأفكار الذهنية .

ومن أهم الشخصيات الفنية لهذه الحركة هم :

١ ـ ماكس إرنست	1- Ernest
٢ ـ دالي	2- Dali
٣ ـ تانكوي	3- Tanguy

إن هؤلاء الثلاثة بحكم إنتاجهم الغزير المتحرر اختلفوا عن كثير من المتعصبين لهذه المدرسة والتمسك بتلابيب عناصرها تمسكاً متزمتاً . وهذا ما صرح به أندريه بريتون Andre Breton سنة ١٩٢٤ ـ حيث قال

* نفس المصدر السابق (١٥٢)

شكل (٩٥) إنشاء تكويني يستند إلى المزج بين التكعيب والتجريد بقيم ضوئية ملونة



ن ١



التكوين في ن ١ قوامه التوزيع الهندسي التكعيبي للسطوح

ن ٢ ـ تجريد حسي مطلق بإيقاعي اللون الموسيقي في مساحات الفضاء

بتكوينات فنية مشابهة لها . ومن جانب آخر ، أنتج بعض السرياليين أعمالا لها علاقة أساسية برغائب وأصول جمعوا بين الطرق التجريدية والتعبيرية حيث صاغوا الظواهر صياغة شبه تجريدية معبرة بأسلوب شخصي بعيد عن الهضم الواضح للأفكار المراد إخراجها الى حيز الوجود .

د - أسلوب الفروتاج - التعيم - Frottage

وقد اكتشف من قبل ماكس إرنست وطوره في أعماله المتعددة إبتداء من سنة ١٩٢٥ وأخذ به كثير من السرياليين والتعبيرين وإدخلوه في أعمالهم ولكن شخصاً مثل سلفادور دالي . استخدم الفن الأكاديمي والكلاسيكي القديم في تطوير وهضم أعماله السريالية تطبيقياً بحيث أخذت مكانة واضحة في العالم حتى يومنا هذا . ومن المعروف عند النقاد أنه لا يجارى في هذا المضمار إطلاقاً *.

هـ - الاتجاهات الجديدة أو الحديثة Present Trends

1- Abstact 2- Surrealism 3- Abstract Empressionism 4- Rurealestic Formalist .

إن اعلاما من الفنانين أغفلنا ذكرهم حيث لم يتسع الكلام عنهم وهم التأثير الكبير في مزج العناصر الاساسية الثلاثة المارة الذكر . ولعبوا أدواراً رئيسية في مسيرة الفن الحديث حتى سنة ١٩٥٠ وهم :

١ ــ جون ميرو من أسبانيا	1 - John Miro
٢ ــ رافينو تامايو من المكسيك	2 - Rufino Tamayo
٣ ــ متى إيكاورن من شيلي	3 - Matta Echaurren
٤ ــ مارك توبي	4 - Mark Tobey
٥ ــ جاكسون بولاك	5 - Jackson Pollack
٦ ــ تيودور ستاموس	6 - Theodor Stamos
٧ ــ روبرت ماذرويل	7 - Robert Matherwell
٨ ــ وليام باريوتيس من الولايات المتحدة	8- William Bariotes

والأروبيون أمثال :

١ ــ وليام دي كونينك	1 - William de Kooning
٢ ــ ارشيل كوركي	2 - Arshile Gorky
٣ ــ هانس هوفمان	3 - Hans Hoffman

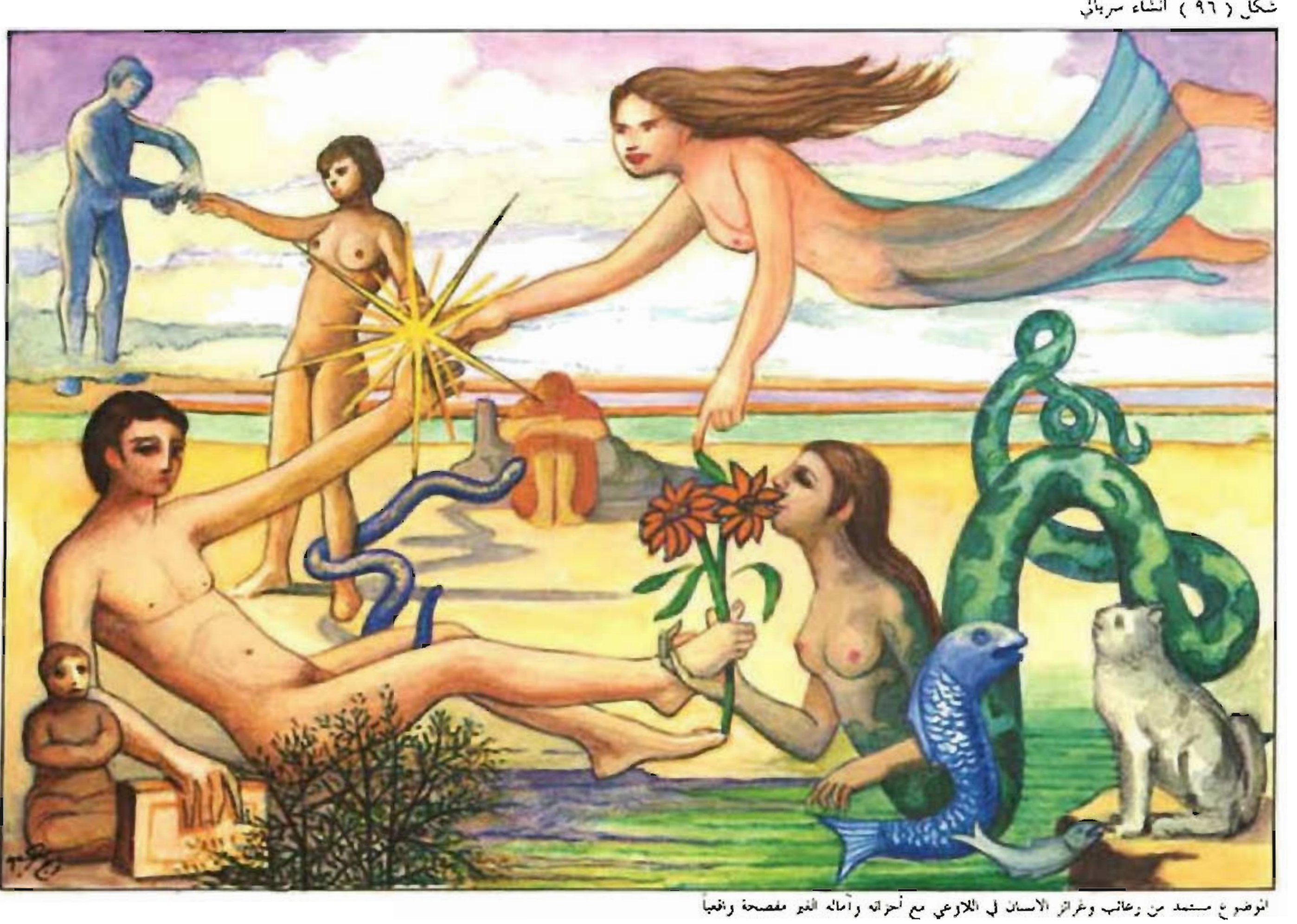
قد ساعدوا الفن في أميركا بنزوحهم اليها .

ومن الفنانين التجريديين من رجع الى هضم التجريد المستند إلى التشبه بعناصر الآلة الصلبة المعاصرة وقام بتكوينات فنية مشابهة لها . ومن جانب آخر ، أنتج بعض السرياليين أعمالا لها علاقة أساسية برغائب وأصول وحياة الانسان بصورة عامة .

وكثير من الفنانين أخذوا مباديء كاندنسكي وحولوها الى مفاهيم شخصية وقسم آخر تأثر بالاعمال التي قام بها الانطباعيون أمثال مونيه Monet يخلط مع التجريد كتكنيك وكنتيجة موصلة للأفكار الممزوجة ومنهم

* نفس المصدر السابق (١٥٤)

شكل (٩٦) انشاء سريالي



الموضوع مستمد من رغائب وغرائز الانسان في اللاوعي مع أحزانه وآماله الغير مفصحة واقعياً

من أخذ الأصول الهندسية في التكوين التجريدي للهيئة . ومنهم أتبع حرية التعبير دون اللجوء الى صناعة أو أسلوب ما ، كما فعل كاندنسكي أول الأمر ومن هؤلاء جاكسون بولاك . جيمس بروك . جون فيرين . وأرشيل كوركي . و وليم دي كونينك .

بهذه العجالة في عرض الحركة الفنية المعاصرة في العالم الغربي أردنا عرض أهمية ما وضعناه في هذا المؤلف من عناصر لعبت دوراً بارزاً في تطوير الفن وربطه بين أمرين أستخدام العناصر كوسيلة للتطبيق على مختلف النوازع التي أتبعها الفنانون المغامرون والكتشافون لمسالك الفن الجديد . هذا من جهة ومن جهة أخرى في كيفية ربط التطبيق بالنواحي الذهنية والفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية العامة عند الانسان بين الحربين العالمية الأولى والثانية وربط الفن بتطور الصناعة الاوربية وتأثيرها على حياة وحس ومستقبل الانسان المعاصر والطريق العديم المسالك والخطر الذي ينتظر إنسان المستقبل من جراء ذلك * .

من هنا تحدد قيمة العمل الانشائي كنتيجة وخلاصة للعمل الفني الذي هو مرآة لتفكير الفنان ورؤياه وأحلامه وحياته وما ينعكس عليه من عوامل وتفكير وأصول علمية وفنية وأحساس وشعور وتقبل لمفاهيم عصره والمفاهيم السابقة ويأخذ بها أو ينبذ منها ليصوغ ما يرتأيه مناسباً لشخصيته وأسلوبه وتأثره البيئي وعلاقته بالحركات الفنية العالمية .

وللفنان حرية الاختيار والوضع والابداء وهو بنفسه يتحمل مسؤولية نتاجه ومدى ما يؤثر في الحياة العامة والخاصة والحضارة التي ينتمي لها في مدارج السباق العالمي في هذا المضمار .

* بفضل مراجعة الفصل Form of Expression نفس المصدر السابق

المبحث الرابع

وظيفة الانشاء

١ ــ الناحية الوظيفية للفن الانشائي .
٢ ــ الانشاء الساسي والفكر المثالي في التكوين والبحث وتعبيره .
٣ ــ تعبير الانشاء الوظيفي للنزعات الانسانية .
٤ ــ الوظيفة الدينية .
٥ ــ الوظيفة النقدية للفن .
٦ ــ فن الاعلام والدعاية .
٧ ــ الاعلام كوظيفة فنية .
٨ ــ وظيفة الفن والصلة بالجماهير كانشاء وتكوين يمثل خلاصة الفكرة المهدفة .
٩ ــ الناحية الوظيفية والجمالية للانشاء
١٠ ــ الوظيفة العسكرية .
١١ ــ الوظيفة الجمالية للانشاء تكويناً وفناً .

١ - الناحية الوظيفية للفن الانشائي *

في المفهوم العام أن جميع الأعمال الفنية لها وظيفة اجتماعية وذلك لأنها تخرج وتقدم للمشاهدين . رغم أن بعض الفنانين يزعم أنه يشتغل "لنفسه" ويعنون بذلك أنهم يعملون بمفاهيمهم الخاصة . ويتمنى الفنان من قلبه سراً أن يكون إنتاجه مرغوبا من الناس والمشاهدين مستحسناً ومقيّماً معنوياً ومادياً . ومهما كان التيار الذي يبتكره الفنان خاصاً أو عاماً فإنه يتوق لأن يقيّم من قبل الهيئة الاجتماعية .

وعليه هناك دقة ملحوظة في مفهوم وظيفة الفن والابتكار الأصيل الذي تستسيغه جمهرة المشاهدين من الهيئة الاجتماعية . وعليه نستطيع أن نقول أن للفن وظيفة اجتماعية من النواحي التالية :

١ ــ يؤثر في خلق وعادات الناس .
٢ ــ ننتج الفن ونبتكره لأغراض الاستعمال والاقتناء من قبل الهيئة الاجتماعية والاشخاص المعنيين له .
٣ ــ الفن هنا يعبر عن الاحساس والمقتضيات الشخصية والعواطف الذاتية للأفراد والجماعات بشكل فردي أو جماعي .

في هذه الحالات الثلاثة فإن الفن يمارس على هيئة فردية كما في الرسم والنحت أو على هيئة جماعية كما في الهندسة المعمارية والمسرح . وهو يمثل جميع مشاكل الانسان الحسية والرغائب لادامة حياته السليمة من حيث المعاش أو الناحية النفسية وصحتهما (في الهيئة الاجتماعية) .

فالفنون التشكيلية مثل غيرها هي لغة مرئية تعبر عن كثير من رغائب الحياة وألوانها المختلفة بما يتفق ورغبة

* Varieties of visual Experience, by Edmund B. Feldman, Pub. by Harry N. Abrams. Inc New York 1971. P. 50.

جماعة من الناس واستحسانهم وقبولهم بمفاهيمها .

ومن هنا يمكن القول إنها الدرب الذي نطرقه لفتح مغالق كثيرة أمام الجماهير منها القبول أو الاحتجاج او الرفض كهدف نتمكن منه بواسطة الفن . فالفن هنا لغة معبرة لها أصولها العاطفية والجمالية وتأثيرها الأخاذ الطاغي على الناس حيث نعطي فكرة الهدف الذي أنتجنا الفن من أجله مثل الصور الدينية أو الاجتماعية أو الاعلامية أو الثورية أو الاقتصادية والسياسية أو الجمالية البحتة أو الصور النفسية أو الاخلاقية ذات العبر التي تمثل الحياة والموت أو المعاش والسكن كالعمارة أو بناء المدن ... إلخ . إن كل هذه الدوافع مع ركائزها الدقيقة تمثل الوظيفة أو الوظائف الرئيسية لفن الانشاء وعليه يمكن لنا أن نقرر .

أن الفن يؤثر في أخلاق الجماهير والأجيال الصاعدة تأثيراً قوياً وأخلاقياً ذو أهداف عليا وربما كانت نبيلة في أغلب الأحيان وعليه فالفن لايقيّم ما لم يكن له أحكام جمالية عالية .

وعليه يمكن لنا القول أن الفن له العلاقة الكبرى بينه كعمل فني بحت وبين أهدافه في الهيئة الاجتماعية .

٢ - الانشاء السياسي والفكر المثالي في التكوين والبحث وتعبيره

كثير من الفنانين يعني عناية كبرى في الدفع بفنهم وأساليبهم وتكويناتهم لخدمة أفكارهم السياسية كوسيلة لحرية التعبير الجديد في أعمالهم وعن طريق السياسية يحققون أنفسهم وأهدافهم التي يعتقدون بها فكرياً وسياسياً محاولين إظهار جمال ومحاسن وقوة الأهداف التي يعتقدون بها إمّا من أجل الثورة السياسية أو من أجل ثورة الدولة أو الأفراد أو الدفع عن المظلومين بأظهار غبنهم أو الدفع بهم إلى الحماس للثورة من أجل حقوقهم أو حقوق الشعب المظلوم الذي ينتسبون إليه .

ومن الأمور المعروفة لوظيفة الفن : ـ الدوافع الجذرية عند الفنان التي تؤثر فيه لأن يكافح بالأفكار مع شعبه وأمته من أجل حريته وحرية الآخرين ودفع الأذى والبناء للمستقبل من أجل ذلك .

ولدينا شواهد كثيرة لا تحصى عن الأعمال الفنية السياسية منها الاعلانات Posters والصور الزيتية في المتاحف والنصب التذكارية للمعارك الفاصلة في تاريخ الأمم والمنحوتات المماثلة وحياة الرجال الذين لعبوا دوراً جوهرياً في تغيير حياة ومستقبل أممهم .

٣ - تعبير الانشاء الوظيفي للنزعات الانسانية

ولا يقتصر الفن على النزعات الفكرية والسياسية بل يتعدى ذلك الى النزعات الاجتماعية واظهار روح العواطف والسلوك والفرح أو الحزن الجماعي إمّا كعادات وتقاليد وإمّا الروح السلبية عند الانسان من جراء انسحاقه الجمعي في الحياة اليومية .

فتصوير الناس في المقاهي أو الأسواق أو الحياة المختلفة يومياً نموذجاً لذلك وكذلك رسم الأحزان الجماعية من موت وألم ومرض وجوع وثورة على الواقع كل تلك تعطي معنى لينبوع الحزن الجماعي أما الأفراح من أعياد وزواج واحتفالات فهي صيغة ثانية لوظيفة الانشاء . وكذلك الجمع بين هذه الدوافع تمهد للفنان أن يحاول دراسة مجتمعه ليظهر الروح الرافضة للنواقص الجماعية في أمة ما أو ليسدد خطاها الى الأفضل أو ليظهر محاسنها في ساعات الحياة اليومية أو أيام محنتها وهكذا .

ومن التعبير الرئيسي في الحياة الاجتماعية هو الجذر الفلسفي والسياسي الذي تتولد عنه الدوافع الاجتماعية

أساساً .

فالمجتمع الاشتراكي له خصائص إجتماعية تختلف عنه في المجتمع الرأسمالي وحتماً سوف يتأثر الفنان بالبيئة التي يعالج مشاكلها عن طريق الرسم أو النحت أو العمارة أو المسرح .

وبنفس الفنون يمكن لنا أن نعلن عن كثير من الاغراض الفردية .

٤ – الوظيفة الدينية

نحن نعرف أن الفن لعب دوراً هاماً من الناحية الوظيفية في دعم الدين عند الأمم المختلفة وخاصة قبل الأديان الموحدة أو بعدها فكلنا يعرف ما للأوثان والمعابد الحاوية لها من تأثير في الفنون الصينية القديمة والفرعونية والآشورية وكذلك الحضر والكعبة قبل الاسلام . وما لعب الفن من دور في تقريب الدين الى ذهن الناس والجماهير من حيث بناء المعابد المناسبة والتماثيل المساعدة والصور في الدين المسيحي وأمّا المعابد وزخرفتها وجمال تكوينها فهي خير مثال في المساجد والجوامع الاسلامية . وكذلك معابد اليهود . إن الفن هو النزعة المساعدة للمتعبد روحياً على الصلاة والعبادة وخلق الأجواء المناسبة من خلال المعابد وجمالها .

وأما في الدول الاشتراكية التي لا تعترف بالدين أساساً فقد استعاضت عنه بالفن على جميع ألوانه (الموسيقى ، المسرح ، السينما ، النحت ، التصميم ، العمارة ، هندسة المدن) .. إلخ . كلها لتعوض روحياً عن مقومات الدين . ولكن هيهات .

فالفن هو ظاهرة روحية أساسية من ظواهر الحضارة الانسانية ولا يمكن لمجتمع أن تظهر له الصفات المميزة له ما لم يكن له فن يمثل شعوبه في سلم تطورها .

٥ – الوظيفة النقدية للفن

هناك فن ينتمي للنقد حيث وظيفته الاجتماعية نقد الأوضاع الشائنة والبائسة والمتخلفة والمنحلة وكذلك نقد الأشخاص على إختلاف أعمالهم ومراكزهم وطغيانهم وأهدافهم الاجتماعية وكذلك إنتماآتهم مثل هذا الفن نعبر عنه بالفن النقدي Critique وربما كان هذا الفن قاسٍ ومؤلم في بعض أوضاعه . مثل فن الاعلان السياسي والسينمائي وفن الكاريكاتور المضحك الناقد . وفن تصوير العلاقات الاجتماعية كما فعل هوكَارث الانكليزي في القرن الثامن عشر وفن النقد الاجتماعي كما فعل هونوري دوميه على عهد لويس نابليون في فرنسا وغيرهم كثيرون .

٦ – فن الاعلان والدعاية

هناك فن خاص بهذه الناحية خاصة في الوقت المعاصر طالما كان هناك صناعة على إختلاف أنواعها تحتاج الى دعاية وترويج فهي بحاجة لأعمال الفنان الذي يعلن عنها بأعمال اعلانية جمالية تحبب الناس الى هذه الصناعة . ومنها إعلانات المنتجات الطبية والآلات والسيارات والسينما والكتب والمجلات والأدوات المنزلية والسجاد والألبسة والأقمشة . وغيرها كل هذه يرسم لها الاعلانات الجميلة المعبرة رسماً وكتابة .

٧ – الاعلام كوظيفة فنية

هناك طرق عديدة للاعلام ويتوقف ذلك الاعلام على الغرض المعلم عنه في تسخير الفن له . فهناك الاعلام

الديني كما حصل في فن عصر النهضة في أوربا حيث زينت الكنائس بأعمال المسيح والرسل وهناك الاعلام السياسي والتوجيه المهدف له مثل الدعوة للأغراض والمشاريع السياسية والاقتصادية ومشاريع الانماء والزراعة والدعوة للثقافة والفنون والاعلام عن ترغيب العمال في معاملهم ومصانعهم والدعوة الاجتماعية لجمعية أو مؤسسة ما والدعاية لبلد ما خارج حدوده . أو الدعوة لفكرة سياسية ومقاومة معارضيها كل تلك من واجبات فن الاعلام على إختلاف أنواعه إن كان تصميما أو إعلانا أو تصويراً . وكذلك الاعلام عن حفلات الموسيقى والمسرح والسينما وغيرها من الأمور اليومية ذات الأهمية الجماهيرية اقتصادياً وصناعياً وسياسياً .

٨ - وظيفة الفن والصلة بالجماهير كإنشاء وتكوين يمثل خلاصة الفكرة المهدفة

من أهم واجبات الانشاء وضوح الفكرة للجماهير أو الوصول الى الهدف الابداعي للفنان عن طريق الجماهير .

أ - الهدف الاجتماعي

هو تكوين الانشاء الواضح ذو الأهداف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية كما شرحنا سابقاً بحيث يفهمها الجمهور ويثير فيهم النوازع الرئيسية التي وضع من أجلها ذلك الفن إنشائياً لغرض إثارة الحماس إن كان ذلك الموضوع ثقافيا أو حضارياً أو تراثياً أو اجتماعيا... إلخ.

ب - الهدف الفني بحد ذاته الابداعي

وهو الهدف الذي يجعل الفنان المتطور المبدع الى الابداع وإيصال لغته الجديدة الى الجماهير لغاية جعلها تتقبل هذا النتاج الجديد وبالمحاولات المتجددة التي يقوم بها الفنان في معارضه يجعل نفسه موضع صلة بين أفكاره الجديدة وإيضاح رؤيتها ولغتها الى الجماهير المشاهدة عن طريق عرض فنه مستمراً مبينا فلسفته وألوانه وجماليته ولغته لهم حتى يساعد على تطوير المفهوم الذوقي العام عند الجماهير المعاصرة محلياً ومن ثم عالمياً .

٩ - الوظيفة العاطفية والثقافية

المربوطة بالفرد والجماعة على السواء إن كانت تلك العاطفة "غريزية جنسية كعاطفة الحب وغزلها وتهذيبها" أو إن كانت تلك العاطفة مربية للأجيال ثقافياً في استخدام الفن لاظهار مزايا التاريخ والتراث وتصويره بشكل إنشائي متطور يعلم الأجيال ما لأمتنا من أمجاد وقيم في سلم الحضارة الانسانية تراثياً وثقافياً .

١٠ - الوظيفة العسكرية

هناك الأعمال المصورة للمعارك الحربية التاريخية الفاصلة في مستقبل أمتنا والفتوحات وكيفية إظهار معالم نجاحها إيجابياً ودراسة روح العصر الذي قامت به تلك المعارك والانتصارات التي قدمتها الأمة على مختلف عصورها .

وهي الحد الفاصل بين الحياة الكريمة والموت الذليل لكل أمة . نحن لا نعتبر الحرب أساس بل الحرب دفاع من أجل حضارتنا وحياة شعبنا ضد من يعتدي عليه وعلى مقدساته . كل تلك هي عوامل مجسمة للفن عن طريق التصوير الانشائي حيث نذكر الاجيال الناشئة بقيم رجالات أمتنا قديماً حتى يأخذوا بتطوير ما يفيد لبناء المستقبل .

ونحن هنا نعرف أن كل عمل فني مهما كان نوعه له علاقة صلة بالناس والجماهير وهو عمل يعبر عن آمالهم وأفراحهم وأحزانهم وغرائزهم على إختلاف أنواعها شخصية كانت أم جماعية . ولكن الصفة الغالبة على تكوين التعبير الانشائي يستوجب صفة رئيسية أساسية وهي إعطاء الصفة الجمالية لاضفاء الرغبة وإشباعها عند المشاهدين للتطلع الى هذه الأعمال واستيعابها تلقائياً دون قوة دافعة أخرى غيرها . وهذا سر النجاح في العمل الفني أما مسألة الجمال فسوف نتطرق لها في الفقرات التالية من هذا المبحث * .

١١ - الوظيفة الجمالية للانشاء تكويناً وفنـاً

طالما كنا في معرض البحث عن الفنون الجميلة فإن الصفة الغالبة للفن هي النزعة الجمالية أو الجمالية الجديدة المبتكرة . وسوف لا نتعرض لما قاله أرسطو وأفلاطون وهيكل وبركسون وغيرهم من الفلاسفة لأن ذلك يرجعنا الى فلسفة وعلم الجمال .

ولكن الذي نريده هنا كيف نربط الأسس الجمالية في أعمالنا الفنية أنشاءً وتطبيقاً .

ولنفرض الفرضية البسيطة التالية :

من المعلوم أن جمال الرجل ينحصر بما يلي :

١ ــ أن يكون صحيح الجسم ونسبه .

٢ ــ أن يكون فعالا .

٣ ــ أن لون الدم في الوجه يدل على الصحة .

٤ ــ أن يكون هذا الرجل له علائم الصحة الرياضية .

كما هو المفهوم اليوناني والعربي والروماني حيث الصحة والحركة والنشاط من مقومات الجمال . "والعقل السليم في الجسم السليم" . ما قاله أفلاطون حقيقة أزلية الى يوم الحشر .

وكذلك الجمال في المرأة جمال التقاطيع ولدانة ولون الجسم وألا ينقص أي مظهر من مظاهر أعضائها مع سلامة النسب للأعضاء والمركز الجمالي ينحصر بهذه النسب تشكيلياً . أما الجمال من الناحية النفسية والخلقية فهو الأساس الدفين لكمال الجسم للرجل والمرأة على السواء فكما يستكمل الانسان صحته كذلك عقله وأخلاقه حيث تتكون المعنويات الجمالية مصاحبة الشكل الجميل .

فمهما كان الرجل أو المرأة جميلين ولكن أخلاقهما رديئة فالعنصر الجمالي هنا ناقص وناقص جداً وكما ورد ذلك في الرواية الشعبية الايطالية عن رسم صورة العشاء الرباني وكيف احتاج الى نموذج لشخص يمثل السيد المسيح ليأخذ مركزه في ذلك الانشاء الشهير . وهكذا كان . وبعد سنتين ذهب الى نفس المقهى ليفتش عن شخص يرسمه يمثل الخائن يهوذا الاسخربوطي الذي خان السيد المسيح وباعه بثلاثين من الفضة ووجد شخصاً مناسباً للقباحة فأخذه ورسمه ليمثل يهوذا وحينما سأله ماذا تفعل قال عاطل أتعاطى السرقة والبطش وسبق أن أتيت قبل سنتين هنا لرسمي حيث كنت إنساناً سوياً أما الآن فأنا لص مشهور فماذا تقول ؟

المعنى هنا ليس للشكل دون المعنى فكلاهما يتمم الآخر من الناحية الجمالية . والشعور بالجمال وتذوقه أمر نسبي يجب أن تقبله النفس . وإلّا رَكَنَ أمره الى الرفض والزوال .

وهذا ما نعرفه عملياً من أن "المرأة الجميلة" هي المرأة البيضاء ذات مقاييس كذا وكذا أمّا في المجتمعات الافريقية فالمرأة الجميلة هي الزنجية السوداء اليافعة وهكذا عند الأمم والشعوب والجمال يتغير مصدره بالنسبة للعصر الذي نعيشه والأمة والشعب الذي ننتمي إليه .

* نفس المصدر السابق (ص ٧٧)

فجمال المرأة في عصر النهضة غيره في القرن العشرين حيث تتغير مقاييسه الشكلية والمعنوية والجمال في الانسان أساس لكل نوازع الجمال وهو الذي ينبع منه الأفكار الذوقية التي نكونها في الانشاء مهما كان نوعه وكل الفنون الجميلة التشكيلية التي لها علاقة بالانسان إبتداءً من العمارة حتى نهاية التصوير ترتبط بجمال الانسان وإختيار ذلك الجمال أمر نسبي .

فلو فرضنا الانسان خُلِق برأس قياسه ضعف حجم الرأس العادي السوي للانسان الاعتيادي المعاصر . فماذا كان يحصل جمالياً هل كُنّا نقبل بنسب رأس الانسان الحالي ؟ . الجواب أن القياس الحالي نعتبره آنذاك شذوذاً . فالقياس المتفق عليه جمالياً له أساس لعلم الجمال ومن هنا المقارنة بين إنسان وآخر أمر ضروري وذوقي يتوقف على الرغبة وربما العشق . وهذا ما يحدو بالشاب أن يعشق حبيبته للقياسات الجمالية التي يقبلها نفسياً وشكلياً بينما غيره لا يقبل بها . فالنزوع الجمالي أمر نسبي . وهذا الناموس الطبيعي ينطبق على الفنان كذلك ولكن الفرق أن الفنان عشقه للجمال ينطبق على حدسه المثالي للجمال ويحاول تحقيق هذا الحدس الجمالي عن طريق فنه الانشائي .

وربما كان هذا الحدس له صدى في أعماله مع جمهرة المشاهدين وقعاً كبيراً يجعل عمله الفني هذا ناجحاً . وربما كان هذا الحدس لا يتفق مع أذواق المشاهدين فيكون وقع العمل الفني فاشلا ولو إلى حين .

وربما كان الحدس الجمالي عاملاً مطوراً لذوق ومفاهيم الجماهير الى نوع جديد آخر كما حصل في أعمال المعاصرين والمطورين من الفنانين أمثال ماكس أرنست وبيكاسو وبيكابيا ومونية وفرانك لويد رايت وبراك وغيرهم حيث أثروا بالذوق العام العالمي وغيروه من المفاهيم للقرن الثامن والتاسع عشر الى مفاهيم وعقلية جماهير القرن العشرين .

إن النزعة الجمالية في العمل الفني ترتكز على ما يلي :

١ ـ الدراسة المستفيضة لأعمال وفلسفات الأقدمين .
٢ ـ دراسة التراث المحلي والقومي جمالياً وتطبيقياً إن أمكن .
٣ ـ دراسة مفاهيم الحضارة للأمة وأسلوب تقبلها للفن جمالياً .
٤ ـ دراسة النوازع الحالية للشعب حيث الأساطير الشائعة شعبياً ، وأخذ ما ينفع منها للتطبيق والتعبير بواسطتها .
٥ ـ التعمق في دراسة روح العصر والتأثر به تراثياً وعالمياً .
٦ ـ المزج بما يتفق وروح المعاصرة بين ما تقتضيه عقلية أمة ما والمزج مع تقبل الشعوب لتلك العقلية .
٧ ـ الازدياد من الخبر التطبيقية في تحليل وتكوين الأعمال الفنية المهدفة لهذه الأغراض .
٨ ـ النزوع الى حرية التعبير الذاتي كنزعة جمالية مصدرها الخبر الانساني .

إن كل ما ذكرنا هو عجالة في مفهوم الروح الجمالية في الأعمال الفنية إنشائياً لغرض التركيز عليها وتحليلها بقيم ذات قوانين عالية عامة وخاصة تتفق مع مفهوم معين من مدرسة معينة ومن منزع جمالي معين .

والأخذ بالجمال في العمل الفني أمر له العمق الرئيسي في توجيه الفن في كل زمان وعصر ومكان وهو الأساس الخفي لبناء تكوين الأعمال الفنية التي تتقبلها النفس البشرية في كل هذه الأزمان وحصافة الفنان تتوقف على اللباقة التي يقدم بها عمله عبر النوازع الجمالية التي ترغب المشاهد في هذه المواضيع مهما كانت تلك النوازع وأي كان لونها دون استثناء .

والنظرة الجمالية في العهد الفرعوني غيرها في العهد الآشوري أو اليوناني أو الروماني أو العربي ولكل منهم مُثُل احتذاها هذا الغرض .

وكذلك المفاهيم الجمالية تختلف بين أمة وأخرى فالنفس الأوربية تتقبل الجمال غير ما تتقبله النفس العربية أو الصينية أو الافريقية . إذ كل من الشعوب تنظر الى الجمال من زاوية تقبلها للصفات التي ترغب بها والتي تطمئن الذات من جراء الوصول اليها أو التطلع لها .

فالجمال نسبي عند الشعوب كما إنه نسبي عند الأفراد حسب بيئتهم وثقافاتهم وتراثهم وحضاراتهم وكل هذه العوامل يجب أن يحسب لها الحساب حتى ينجح الفنان في إلباس أعماله الفنية روح القبول والرغبة النفسية عند المشاهدين .

المبْحَثُ الخامس

تطوّر رؤية الانشاء عبْر العصُور

١ ـ مختلف النظريات الجمالية والتشكيلية للانشاء عبر العصور .
٢ ـ التكوين الانشائي لما قبل التاريخ .
٣ ـ التكوين الانشائي لما بعد التاريخ ، حتى العصور المسيحية .
٤ ـ الفن الآشوري وحضارة ما بين النهرين .
٥ ـ العهود المسيحية .
٦ ـ فن عصر النهضة .
٧ ـ فن الانشاء في القرن العشرين .
٨ ـ التكوين الانشائي في العالم الاسلامي قديماً وحديثاً .
٩ ـ علاقته المستمدة من حاجات وأفكار وأحاسيس المجتمع .

١ - مختلف النظريات الجمالية والتشكيلية للانشاء عبر العصور

سوف نقسم التاريخ الانشائي للفنون التشكيلية عبر العصور الى :

آ ـ التكوين الانشائي لما قبل التاريخ .
ب ـ التكوين الانشائي منذ معرفة الانسان القراءة والكتابة الى العهد المسيحي .
جـ ـ التكوين ضمن الحضارة اليونانية والرومانية والفنون الشرقية .
د ـ التكوين في عصر النهضة والعصور الاسلامية حتى القرن العشرين .
هـ ـ الانشاء في القرن العشرين .

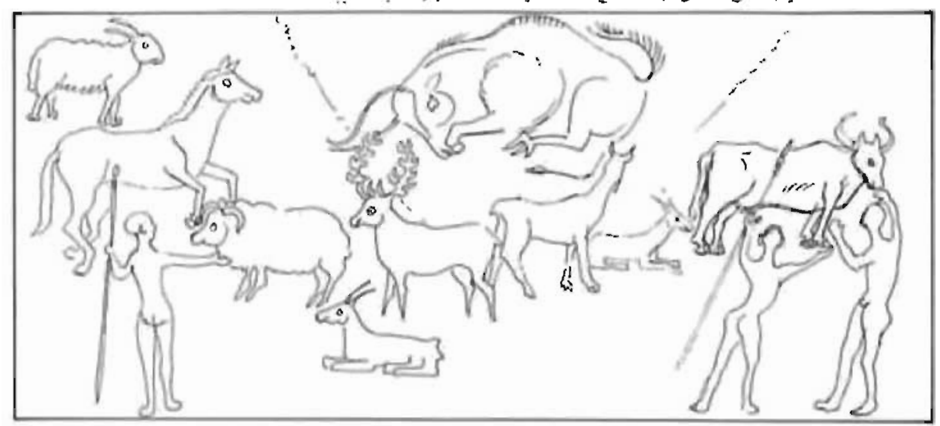
إن كل عصر من هذه العصور كان له دوافع ومضامين وأساليب وتقنية فنية تختلف عن العصر الآخر حسب تقدم الانسان حضارياً ومعاشياً . واختلاف المقاصد وأهميتها جعلت الفروق ظاهرة . وكل ما نراه في هذه العجالة هي خصائص المذهب أو المدرسة التي اتبعتها هذه الفئة دون الأخرى . وما ادخلت في نتاجها من عناصر فنية حسب تقدمها واكتشافاتها الحضارية من مواد واصباغ تصنع إمّا من الشحوم أو بالنار أو كيمائياً حسب العصر الذي استخدمت فيه مواد الانشاء إن كانت معمارية أو تصويرية أو نحتية أو فخارية أو جدارية مصنعة بالفرسكو (الجص الرطب) أو الفسيفساء الملون وما إلى ذلك من وسائل ومواد حديثة منوعة ومركبة من أبسط الأنواع والسعي لاعطائها الصفات الجمالية المناسبة نتيجة الصفاة الخبرية المجتهدة حيث التعامل مع المواد واستنباط الصفات الفنية الجيدة المناسبة للموضوع الذي يقوم بتأليفه الفنان . وسوف نعرج على هذه المفاهيم الآتية كما يلي :

٢ - التكوين الانشائي لما قبل التاريخ

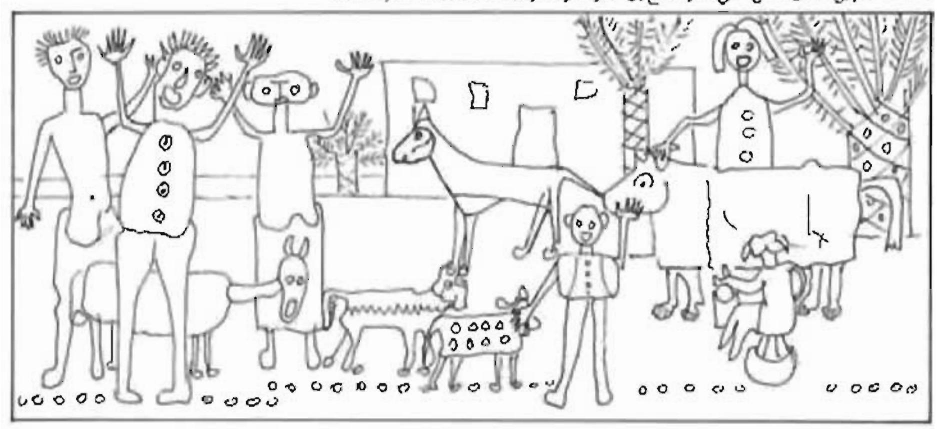
كم من الأعمال الفنية وصلتنا عن هذا الانسان من ٢٥٠ ألف سنة حتى الألف العاشر قبل الميلاد .

شكل (٩٧) نماذج من التكوين الاستاتي عند الانسان البدائي وعلاقته مع الحيوانات والأسلوب البدائي

ن ١ المقارب لفن الطفل في النموذج (٢) والسذاجة الواردة في تنظيم الانشاء



ن ٢ ـ تكوين استاتي لطفل ذكي عمره تسع إلى عشر سنوات وخياله حيال بيئته ـ قارن التشابه



ن ٣ . تكوين استاتي لتعبير بدائي معاصر يتصل بالروح القبلية الافريقية وعلاقة الانسان بالارواح والسحر والسلطة والولادة



ان تحرك الانسان البدائي إنحصرت أعماله المحدودة وفق أغراضه ومضامينه الموضوعية حسب تطور الآلة البدائية التي بين يديه وأغلبها استمد من الحجر وسعف النخيل والأشجار والحبال اللينة التي صنعها بنفسه لتضمين هذه الأغراض .

وجل أعماله كانت تحت الأرض في غابات تتخللها الكهوف السكنية بعيدة عن منال الأعداء من الرجال أو الحيوانات . وأعتياداً على الصيد والقنص الذي يضمن الغذاء الوحشي له . وهكذا كان تعلقه بمعتقداته الرئيسية الأولية التي جعلته يألف بعضا من هذه الحيوانات ويعتاد على قنصها لأجل الغذاء ومن ثم صارت له علاقات حميمة تجعله يبغي تقليد رسمها على جدران كهوفه من جراء سحرها أو التسلط عليها أو قتلها وشل حركتها .

وكانت تكوينات صوره محدودة الأشكال والأنواع ضمن حركات لحيوانات محدودة الأوصاف والأنواع وبألوان كروماتيكية مضيئة شحمية قنيلة ممزوجة من التراب الملون مع الشحوم المذابة من قبل شيّ لحم الحيوانات بنار ناتجة عن الاحتراق الطبيعي عن طريق البرق والزوابع واحتراق الغابات من جرائها . أو بعد اكتشافه النار جعلته يقوم برسم الحيوانات الملونة محدودة النوع وعلاقتها بالانسان وغاية ما نراه في هذه الكهوف "علاقة الانسان كصياد أو راع لبعض منها".

وينحصر التكوين الفني في تجميع بعض الحيوانات التي كانت مصدر صيده في مجموعة متحركة تصويرياً والحيوان الكبير المسيطر في مجموعتها هو عادة الهدف الذي كان يبتغيه الانسان الأول من الصيد ليدلل على قوة صراعه تجاه هذا الحيوان الجبار من خلال هذه المجموعة من الماشية المرسومة .

وربما كان الانسان مرسوما مع المجموعة وبيده عصاً أو رمحاً لاستعماله كسلاح للصيد عند المقتضى * .

ونجد من الناحية التشكيلية أن أجسام هذه الحيوانات والانسان رسمت بهيئة الحجم الطولي المسطح Profile حيث الجهة الواحدة الطولية هي الهدف الأساسي الشكلي في التكوين مع الأعضاء الأربعة وحتى عضو الذكورة ظاهر عند هذه الشعوب . كما نلاحظ ذلك عند الشعوب الاسكندنافية البدائية وكانت الحيوانات هي القصد الأساسي في التكوين . ولم نجد حولها أي جو كان مكونا لا من الغيوم أو الجبال ولا الأشجار . بل جل هدفه رسم هذه الحيوانات بحركات محدودة وحجومها تتباين لأغراض انشائية شتى كما ذكرنا . وهي مرسومة مباشرة على الجدران الصخرية أو الجصية في بعض الأحيان دون استخدام أي ألوان متطورة لأنه لم يصل لها الى حد الآن وكما أنه استخدم الفرشاة النباتية المنفوشة الشعرات من جراء تكوينها الطبيعي والشعريات النباتية المتأتية من تركيبها النباتي . ولم نجد في أعماله أي التفات تكويني لأهداف تحديد المساحة والغرض غير عرض الأجسام بواسطة الخط البسيط واللون البسيط ليس إلا . وتتميز الألوان بالبني والأصفر وقليل من الأخضر على الغالب وهي في هذه الحالة تكوينات أولية لأغراض مبسطة واضحة المعالم والتركيب الذي له علاقة قصوى بفن الأطفال المعاصرين حالياً حيث الفطرة والسذاجة المرتبطة بين عقلية الطفل المعاصر وعقلية الانسان البدائي ولو حللنا هذه التكوينات الطفلية المعاصرة وتكوينات الانسان الأول لوجدنا تشابها تشكيلياً ظاهراً من حيث العناصر دون الأهداف . فالانسان الأول كما شرحنا له أهداف واعية محدودة أولية بينما الطفل المعاصر له تداعي (لاوعي سائب ينزع الى التعبير الذاتي دون معرفة مربوطة مع عالمه الخارجي في غالب الأحيان وخاصة الى سن العاشرة تقريباً) .

* الفن والمجتمع، هربرت ريد . ترجمة فارس متري ظاهر (ص ٣١) . الناشر دار القلم بيروت لبنان . سنة ١٩٧٥

نستخلص مما تقدم أن الانسان كان بدائياً في نزعاته التصويرية ولم يكن له صبغة أسلوبية بقدر ما له علاقة بتقليد رسم الحيوان والانسان حسب ما أدرك ذلك الانسان الشبه متوحش . وتكويناته محدودة الحركة والعرض لمساحة معينة تحددها بالأشكال والتجسيم إلّا بقدر ما يسمح له المكان تطبيقياً وتمكنا منها تقنوياً . ولم يظهر من الحركة والعلاقات بين الصياد والحيوان إلّا ما يمكنه من عرض فكرته بأبسط ما يتمكن عليه تقنويا لغرض الايداء التصويري واللوني . وربما كانت أعماله غاية في التعبير المحدد المحصور في الأجسام وأعضائها فقط . وربما استغرقت هذه المرحلة مع الأدوات الطبيعية والألوان التي استخدمها مدة لا تقل عن ٢٠ ألف سنة مشحونة بالرغائب المحدودة والابتكار الضئيل والتكيف التصويري للرؤية المحدودة التكوينات والتشبيهات .

٣ – التكوين الانشائي لما بعد التاريخ حتى العصور المسيحية

آ ــ اليونان .

ب ــ الرومان .

جـ ــ الصينيون .

د ــ الأمم العربية (حضارة ما بين النهرين وحضرموت واليمن والهلال الخصيب) .

هـ ــ الحضارة الفرعونية ونصبها وتماثيلها وأعمدة معابدها وأهراماتها ونقوشها ونحوتها والتشبيهات الانسانية ذات الأساليب المتبلورة الواضحة المفاهيم والمقاصد الدينية والانشائية والتكوينية لتمجيد الإله الفرعون (إله الزراعة والانسان والحيوان والترع والماء)* .

ثم لو انتقلنا الى حضارة العرب والعرب الأثيوبيون في شرقي افريقيا الساحلي ووسط الجزيرة العربية لوجدنا هناك من التكوينات الفنية في حضارة تدمر وسبأ والعسير ما يدهش الانسان المعاصر .

وكذلك حضارة ما بين النهرين معروفة كالسومرية والأكدية والبابلية والآشورية والكلدانية وكلها حضارات عربية لها أسماء قديمة ولكن صيغها الانسانية واحدة لأنها سلالات كملت واحدة الأخرى حتى اليوم الذي ظهرت فيه الدعوة الاسلامية فغيرت من مجرى الحضارة البدائية الى مفهوم الحضارة المعاصرة ودخول كثير من الأمم الشرقية في هذا الميدان حيث تأثرت فنونها بالتعاليم الاسلامية الى حد كبير .

أما اليوناني والروماني الذي يعتبر أباً باراً بعصر النهضة وفنونها . فهو غني عن التعريف وكل القيم والنسب الجمالية والعلاقة بين الانسان والطبيعة لعبت دوراً كبيراً في التكوينات الانشائية من الفرسكو والموزاييك والتمبرا حتى أثرت في التزيين العام للقصور ومحتوياتها الامبراطورية كما إنها أثرت في الأخلاق العامة الجمالية وروح التقدم الفني كعنصر حضاري مميز لتلك الدولة .

والفن اليوناني والروماني اللذين لعبا دوراً كبيراً في مفاهيم التكوينات الفنية للتعاليم المسيحية .

الفن الفرعوني التكعيبي يتميز بانشاء نحتي بارز ومجسم واضح التراكيب المعمارية المربوطة بالعمارة وهي على هيئة نصب تمثل الآلهة على مختلف أسمائها .

أما الرسم فهو حركي ذو معالم تتصل بالنسبة الذهبية الى حد كبير على هيئة زخرفية تبرز فيه الألوان والخطوط الحدية الرئيسية وأغلبها صور جدارية داخل المقابر والمعابد الفرعونية وتمثل الآلهة مرسومة بهيئة جانبية Profile وهذا تكوين إنشائي منظم تنظيماً هندسياً في ملء المساحة . وأمّا المضمون فهو مربوط بالعقائد الدينية

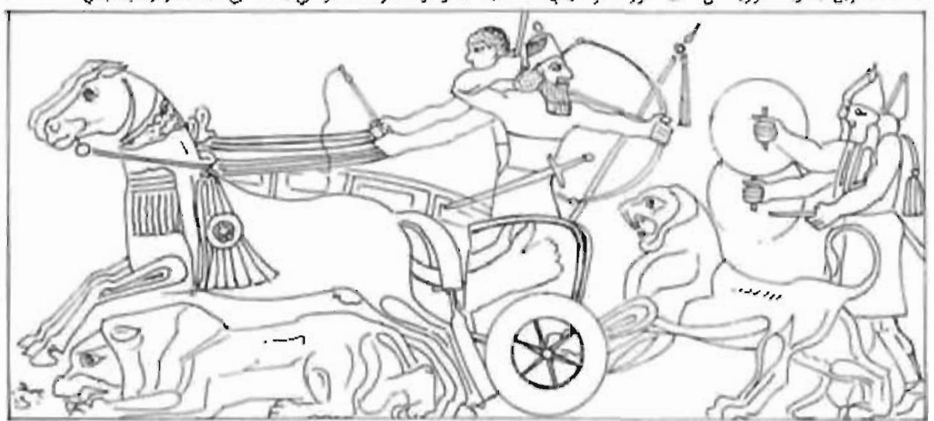
* حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور ، للدكتور أحمد سوسة عضو المجمع العلمي العراقي (ص ٢٦) . الناشر وزارة الأعلام بالجمهورية العراقية . سنة ١٩٧٩ .

شكل (٩٨) من جدارية في وادي الملوك الأقصر صعيد مصر الانشاء الاستعراضي الجانبي للأشخاص والآلهة

ن ١ وعلاقتهم بالأساطير الدينية الفرعونية التكوين هنا يستند إلى مقاييس النسبة الذهبية للفن المصري القديم



ن ٢ ـ تكوين لجدارية آشورية لمثال الملك آشور ناصر بال في حالة صيد الأسود والاسلوب استعراضي يعتمد على التصالب والموجب السالب



ن ٣ ـ من الفن اليوناني ـــ الدوري ـــ عناصر الفن الاساسية الموسيقى والجمال والفلسفة والأدب والتعلم من أجل الانسان



نلاحظ اسلوب الانشاء المتطور إلى الواقعية مع اسلوب خاص بالنسب والحركة الجمالية الكلاسيكية التي لها علاقة بدراسة الواقع

ويوم القيامة والآخرة ... إلخ . والنسب في الأبعاد تقريبا جميعها واحدة وهي لا تعدو أكثر من أشخاص عددهم قليل جداً مكررة أوضاعهم بأقل من الشخصيات المرسومة . وهي تمثل أسلوباً استعراضياً تصويرياً ذو أسلوب واضح جداً .

٤ – الفن الآشوري وحضارة ما بين النهرين

هو أسلوب زخرفي النزعة مبسط الخطوط والكتل غليظ التكوين في الأعضاء والمساحات . قوامه النحتي المجسم ذو عضلات قوية مفتولة زخرفية التكوين وكذلك النحوت البارزة أما الأعضاء فلها صياغة في الهيئة واضحة الحركة الواحدة تكعيبية النزعة ، مما يدل على انسجام اليد في تيار حركتها . وأغلب ما يغلب على الفنون العراقية (مابين النهرين) النحت البارز المبسط وهو ذو حركة أكثر ليونة من الفن الفرعوني في التكوين . إنها ذات طابع عرقي يمثل حياة الملوك والشعوب التي في كنفها وكيفية الاستيلاء عليها وإخضاعها . وما أسد بابل (الموجود في آثار بابل الآن) إلّا نموذجاً لسيطرة البابليين على امبراطورية الفرس وإخضاعها تحت سيطرتهم .

وأخذ البابليون في نحت حيوانات خرافية على جدران معابدهم ولوّنوها بألوان الفسيفساء وهي تمثل أنواعا من الآلهة التي عبدوها آنذاك .

ويحمل الانشاء التكويني في أعمالهم يخضع لمضمون وأعمال الملوك والامبراطورية وقوتها وفتوحاتها وحراسة الآلهة لها.

الفن الاغريقي المرح والاستعراضي

هذا الفن الذي يمثل حياتهم وإمبراطوريتهم المفتوحة على الحياة واللهو والفرح والرقص والضرب بالدف والآلات الموسيقية المختلفة في صورهم الجدارية وتزيينات أرضيات قاعاتهم والتمجيد لأعمالهم العسكرية والرياضية والقوة وإظهار جمال الحسان والنساء العاريات وفلسفتهم من هذه الناحية . تمجيد الجمال والقسمات في المرأة والرجل والنزوع الى الجمال الانساني النقي المحرك لكل العواطف والشعور الانساني ، كدافع من دوافع الحياة والشباب والقوة والجمال .

وكذلك فعل الرومان في تكويناتهم الانشائية وأضافوا عليها الرخاء والبهرجة في الزينة والألبسة وظهرت عوامل جديدة تعبيرية في أعمالهم الانشائية وهي تمجيد الآلهة مع شعائرهم الدينية والقصص الخرافي لها . ومجدوا هذه القصص عن طريق إيجاد آلهة لها . وكتموا شعورهم الذاتي ومجدوا الانفعال كحركة مثالية ضد الانفتاح واللهو لمعاني الحياة وخاصة في المراحل الأخيرة من حياتهم وأوجدوا النزعة الخلقية الرادعة في مواصفات تكويناتهم التشكيلية وميزوا أعمالهم بالألبسة والحركة المدروسة ذات القسمات المميزة جمالياً والتي يظهر عليها الصحة والعافية في تصوير الشباب والسيدات والرجال وتنوعت المواضيع الحربية والسياسية والاجتماعية والاخلاقية والدينية . وظهرت مفاهيم وصور ملكة الجمال والساتير وغيرها من آلهة الخمر والجنس والقوة .

ونزعت العمارة الى تكوين المدن الشاسعة والأبنية الضخمة ذات الأعمدة والطلوق المميزة وكانت مصورة ومزخرفة التيجان . وكل ذلك تطلب عمالاً مهرةً وصناعاً جلبوهم للعمل من جميع أنحاء الامبراطورية . ووسعوا حقول المسارح ومدرجاتها في كل المدن التي أنشؤوها ونزعوا الى الموسيقى والشعر والقريض في عرض أمجادهم وسخروا كل طاقات الفن للاعلام كوسيلة دعائية مقبولة ومؤثرة في الجماهير .

٥ – العهود المسيحية

ظهور تمجيد الآلهة الخالق والانسان كعنصرين أساسيين في أعمال الدين المسيحي .

والنظر في التكوين من الناحية الوصفية وربط التصوير والمعابد بمصير الانسان يوم القيامة والدينونة ومصائر البشر فرادى وجماعات وتقييم الأعمال الفنية على أنها مكملة للايمان عند الفنان . فكان يرسم وينحت ويبني لوجه الله الكريم وتكرماً وتقرباً منه دون ذكر اسمه على تلك الأعمال .

أمّا تكويناته فكانت أغنيها بمادة الجص الحائطي الرطب "الفرسكو" وثانيا بواسطة التمبرا (الماء والبيض واللون الأرضي) وثالثا بمادة الموزاييك .

وعناصر التكوين كانت تهم بحلول عوامل اللون البسيط والخط المحدد مع تقييم أساسي للتفاصيل والملامح الرئيسية للوجه ثم تقاسيم أعضاء الجسم وعلاقات بعضها مع الجسم بشكل شبه «نحتي بارز» ولكن مرسوماً بالألوان . وأما الانشاء الموضوع بمادة الفرسكو فكان أكثر ليونة من الموزاييك والتمبرا وكان له ظلال قليلة إذا ما قورنت بما ذكرنا . والألوان لا تعدو أن تتكون من ألوان محضرة من تراب الأرض ممزوجة بالجص الطري والغراء في بعض الأحيان وألوانها الأصفر الكروم والأمهرة والأحمر البرتقالي . والأخضر الحديدي وأزرق من الكوبالت لاغير .

وأما الفرش فكانت تصنع من شعر الخيول لهذا الغرض . وأما الجص فكان يميع بالماء والجير حتى يجف بسرعة وهكذا كانت العملية التقنوية تحتاج الى بداهة وسرعة صنعة وذلك تلافياً لجفاف المواد المرسوم بها بسرعة *.

وسوف نسمي هنا أنواع التصوير الذي استعمل قديماً لغرض تزييني في المعابد والقصور والدور والساحات العامة والحدائق والحمامات والكتب والمؤلفات والمخطوطات.. إلخ **.

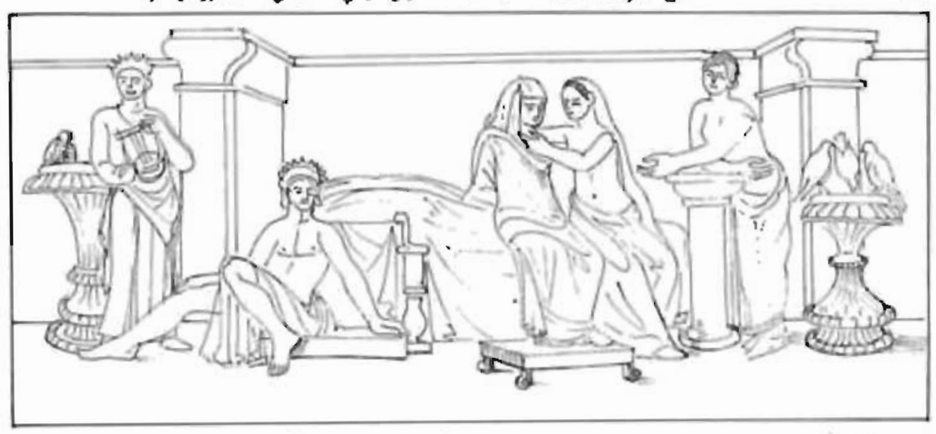
١ ــ تصوير التمبرا	1 - Tempera
٢ ــ الرسم والتصوير بالألوان المائية	2 - Acquerello or water colour
٣ ــ التصوير بالألوان الجيرية أو الجصية (الفرسك)	3 - Affresco fresco
٤ ــ الرسم والتصوير الشمعي	4 - Encausto
٥ ــ التصوير بالميناتور (المنمنمات) على الجلد ومصورات النقش والمخطوطات بالحبر الملون	5 - Miniatura (miniatures)
٦ ــ التصوير الجداري بمواد الموزاييك والتي نسميها بالعربية الفسيفساء والمرمر الملون والحصا الناعم والجص	6 - Mosaico (mosaics)
٧ ــ الرسم بقطع السيراميك	7 - Ceramica (Ceramics)
٨ ــ الحفر وطباعة الكتب بالرسم والخط اليدوي	8 - Incisione Eching
٩ ــ التصوير الزيتي المتأخر بعد عصر النهضة	9 - Pittura ad olio painting

وهذه المصطلحات معروفة باللغة الايطالية ولها مميزات عالمية من حيث تكوين صنعة موادها وعلاقة المواد بالسطح المرسومة عليه ونوع الانشاء الذي تتركب منه مواضيعها وكل مادة منها لها مقومات في تكوين الانشاء

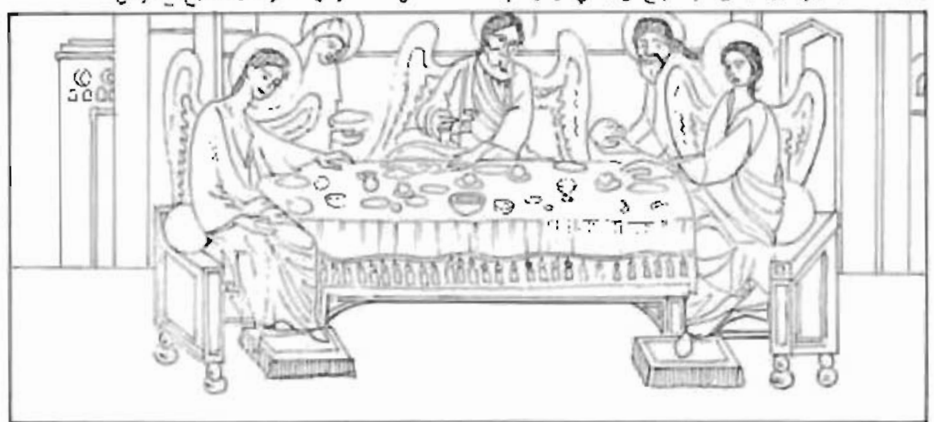
* تكنولوجيا التصوير ، تأليف الدكتور المهندس محمد حماد (ص٤٧، ٥٤). الناشر مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٣ ، طبعة أولى
** نفس المصدر السابق (ص ٤٦) .

شكل (٩٩)

ن ١ العصر الروماني تكوين جداري ملون فرسكو للقرن الأول ميلادي يمثل زواج عائلة الدوبراندينى من محفوظات مكتبة الفاتيكان ـ التكوين حركي كلاسيكي هادىء روماني النزعة



ن ٢ ـ الإنشاء لأيقونة بيزنطية من القرن الرابع من بناكي موجودة في متحف أثينا تمثل العشاء الرباني الأخير للسيد المسيح مع الرسل



ن ٣ ـ تكوين انشائي رسم على الخشب يمثل فينوس وإله الحرب مارس يوقضه أطفال للفنان الايطالي (ساندرو بوتشللي) عصر



النهضة من الربع الأول للقرن الخامس عشر والصورة محفوظة في المتحف الأهلي في لندن . تميز هنا عناصر الإنشاء المختلفة عن السابق

تختلف عن الأخرى ولا يمكن لنا هنا شرح كل هذه الاساليب الفنية فهي تحتاج الى دراسة موسعة خاصة بها .

٦ - فن عصر النهضة

فن عصر النهضة والانسلاخ من الفلسفة الى تطبيق الرياضيات والفيزياء على عناصر التكوين الانشائي في العمارة والنحت والرسم والزخرفة .

تكونت الثورة العلمية على إختلاف مجالاتها في إيطاليا منبع التطور الفكري لعصر النهضة في نهاية القرن الرابع عشر والخامس عشر واستمرت في الصعود . وقد تطورت العقلية الأوربية آنذاك بتطور مفاهيم الكنيسة وظهر علماء أجلاء في شتى العلوم والفنون والعمارة والموسيقى والمسرح والشعر .

وأخذت عمليات الفن التشكيلي مجرى هذا التحول السريع وتقبل المفاهيم العلمية التي أدخلت على عناصر التشكيل وغيرت من ظواهر الانشاء والتركيب البنائي للأعمال الفنية .

وأدخلت العوامل التالية في هذه التراكيب :

١ ــ أدخلت العناصر العلمية لتشريح جسم الانسان على يد ليوناردو دافنشي .
٢ ــ أدخلت علوم المنظور في الانشاء التصويري والنحت البارز على يد باولو أوجللو .
٣ ــ أدخلت الأجواء المنظورية في اللون والخط على يد ليوناردو دافنشي .
٤ ــ أكتشفت الألوان الزيتية من القس الهولندي "بارتولو ميو دي فاتشيو De facio" أو على الغالب أحد اخوة فان دايك .
٥ ــ قللت أهمية الخط في التكوين واستعيض عنه بصياغة الحجوم الملونة وأهملت الخطوط كعملية من الدرجة الثانية .
٦ ــ الرجوع الى المقاييس والنسب التقليدية في الفن اليوناني والروماني مضاف إليهما أسلوب الحركة في التكوين والعلاقات التي تنضج بين الأشخاص لتكون الموضوع والمضمون معاً .
٧ ــ الاهتمام بالضوء وقيمه الفيزيائية وعلاقته بالمنظور .
٨ ــ الاهتمام بحركة الانسان والحيوان والنبات مع ربط النسب والعلاقات .

إن ظهور إنشاء وتكوين له مميزات تختلف عما كان في القرن الثالث عشر المسيحي الذي يعتمد على الخط واللون والضوء البسيط كما نرى ذلك في أعمال (فرا أنجلكو) Fra Angelico الايطالي ولكن التوزيع داخل المساحة والروح الدرامية المتمكنة ظهرت في أعمال ميخائيل أنجلو "في يوم الدينونة المرسومة على جدار كنيسة سستينا في الفاتيكان مع سقوفها" .

وهكذا قفز الفن التشكيلي إلى عالم العلم والتمكن من التعبير والتعمق في العلاقات مع مختلف العناصر التي أدت الى التمكن والتطور الابداعي عند الفنانين .

ونزعة الانشاء تعتمد على المساحة الفارغة والتصرف بها حسب قواعد وعناصر جسم وتشريح ومنظور جسم الانسان والمعاني التي تخرج من جراء الحركات والعلاقات هذه والتي توحي للمشاهد بالمعاني الدينية المختلفة .

ولا ننس أن الفنان كان في ذلك الزمن ينزع إلى رسم الصور للقصص الديني المسيحي لابراز فنه ومهارته كدعاية دينية تقربه من الله واليوم الآخر .

شكل (١٠٠) الانشاء الرومانتيكي للفنان الفرنسي فرانسوا بوشيه والموضوع يمثل اضطهاد كيو بيد من مجموعة والاس . لندن . العلاقة بين عناصر الجمال والأساطير عن الحب وعلاقتها بالجو والطبيعة .(باريس ١٧٠٣ ـــ ١٧٧٠ م) فنان القرن الثامن عشر



نقلاً عن نسخة عن الأصل

ونزع الفن الاعلامي الديني الى التقدم والرقي التقنوي وما ثبت الى هذا اليوم شاهد على ذلك . ثم تحولت الحركات الفنية الى أساليب متعددة منها الباروك والروكوكو والرومانتيكية في الايداء واللون ومهدت بعض المدارس للانطباعية التي كانت بداية عارمة لثورة القرن العشرين في التعبير الانشائي للفن.

٧ - فن الانشاء في القرن العشرين

بعد الرتابة الدراسية الأكاديمية خلال خمسة قرون تقريباً أو أقل وظهور آلة التصوير الفوتغرافي الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر حصل رد فعل ذهني وفكري عند الفنانين الشباب والمحترفين منهم بحيث ثاروا على هذه التقاليد التي استغرقت هذه المدة والتي أعتقدوا أن آلة بسيطة مثل الكاميرا Camera قد حل أغلب معضلاتها . فأي احتقار للفكر الانساني هذا ؟

وبدأ جل رواد القرن العشرين بقطع علاقاتهم القديمة التقليدية مع الاساليب الأكاديمية ووضع أساليب متطورة مربوطة مع الطبيعة التي تحدها قوانين فيزيائية ومن جملة ما حصل علاقة الفنانين بنظرية الذرة وتحليلها مع الطيف الشمسي والتحليل اللوني وقوانينه التي أثرت في الانطباعيين ورسموا الحجوم دون تحصيل الخط بالألوان والألوان المضادة على هيئة بقع أو نقط مركبة (تقليداً لعالم الذرة والجزيئة) كما كان عند جورج سورات وغيره . وظهرت علائم التكعيبية في التكوين والاسطوانة المتحركة عند سيزان وأترابه مانيه ومونيه وهكذا أنسلخوا عن القديم بمفاهيم مربوطة بالطبيعة ولها وجه جديد ذو ألوان شفافة وبراقة سعيدة تنقل عالم الطبيعة المضيء الى عالم الفن الملون المضيء .

وبدأت الحركات المتعاقبة الثائرة في الانسلاخ عن القديم والانطباعية وأسلوب التكوين الانشائي والحركات الخيالية والتشويه الشكلي للأجسام والحيوان وتفكيك العلاقات التشريحية المنطقية الى أجزاء وربطها بشكل جديد غير منطقي مع بعضها ورفض المفاهيم الفلسفية القديمة وجعل كل فنان من نفسه فيلسوفاً جديداً ونبياً قيّما على الفن بما يخلق من إبداعات وألوان ومواد جديدة لا علاقة لها بما خلفته الأجيال من تراث قديم .

وكان ماكس ارنست وبيكاسو وبيكابيا وبراك وموندريان ورووه ودالي ولوكوربوزييه المعماري وفرانك لويد رايت «أميركا» وغيرهم كثيرون .

أن ثورة القرن العشرين في الفن هي الاحتجاج الصارخ على ما يلي :

١ ــ لايمكن للآلة مهما كانت دقتها أن تعوض عن الفكر الانساني «كالكاميرا مثلاً» .
٢ ــ لايمكن للآلة أن تعوض عن العواطف والمشاعر عند الفنان وخاصة الناحية الذاتية والفردية له .
٣ ــ لايمكن للآلة أن تعوض عن الروح الانسانية في عملها مهما عبرت تلك الآلة وكانت واسطة للفن .
٤ ــ لايمكن للفكر الانساني أن يقف عند حدود معينة طالما كان معينه الخيال الناتج عن خضم العلاقات البشرية الديناميكية المتطورة حسب الحاجة وأسلوب المعيشة .
٥ ــ التطور الفكري العنيف ضد الصناعة المتعبة الثقيلة في عالم الصناعة الحديثة المستهلكة للقوة البشرية .
٦ ــ عالم الآلة قاس ظالم لايعرف معنى للشعور الانساني بينما الفن هو الممثل الوحيد ذو الاحتجاج على هذه القيم الميته والمساعد على إحياء وتطوير الشعور البشري بشكل يكفل له القيم النفسية السائدة له لأن تكون النفس البشرية سوية نامية دون انهيار وتخلف .

إن هذه القيم وغيرها دفعت بالفنانين لأن يضعوا أو يحاولوا وضع الحلول التي يرتؤونها بجدولة أعمالهم

الجديدة الثائرة على القديم كما شرحنا في باب البناء حيث قاموا بفورات بعيدة عن بعضها خاضعة لعالم الرفض والاحتجاج ولازالت حتى الآن .

أما التنقل من عالم التشبيه التشكيلي في التكوين الى عالم التجريد أمر معروف وبين هذين القطبين ظهرت حركات جديدة في فرنسا وأميركا تعرف بحركة الواقعيين الهندسيين . أي إخضاع الواقع الى الأساليب الهندسية المعمارية في تكوين الحجوم وعلاقاتها وكانت بعد سنة ١٩٦٠ . وانحسرت مذاهب الفنون الأخرى على نحو كل يريد له مخرجاً جديداً .

أما في المجتمعات الاشتراكية فمنذ الربع الأول من القرن العشرين أخضعت الفنون التشكيلية وخاصة الرسم والنحت الى الفلسفة العلمية الجدلية المستندة الى منطق الاشتراكية الجدلي . حيث عمت المضامين والرؤية والفحوى لعناصر الفن بما يتعلق بواقعية الحياة العامة وتصويرها ونبذت المواضيع الخاصة والذاتية والجنسية وحبذت وقومت المواضيع العامة منها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ووصفت بانشاء ينتمي الى الرؤية الواقعية في إيضاح المضامين التي تعود على الدولة بالاعلام من أجل العمال والشعب . ولا زالت حتى الآن في حيز هذا المذهب واللون من التكوين الفني رغم التطورات الداخلة عليه ولكن بما يضمن الرؤية الواقعية للانسان وحياته العملية والاجتماعية والسياسية دوماً .

٨ - التكوين الانشائي في العالم الاسلامي خلال العصور قديماً وحديثاً

هذا الموضوع يقسم إلى قسمين :

آ ـ فن له تأثيرات أوربية متداخلة مع الابداع الفكري لدى الفنان .

ب ـ البحث عن تطوير للتراث العربي والاسلامي ووضعه بحيز المعاصرة إن كان تكويناً أو مشاهدة أو نظراً .

وكلا المذهبان يتفاعلان بحدة وقوة وإني أعتقد ستكون الغلبة لمفاهيم التراث المتطور عقلياً حيث يحتوي على خصائص هذه الأمة ونموها الوجداني والعقلي وتطور قابليتها دون المساس بالجوهر والفلسفة أو الدين أو العنصر * .

والابداء النهائي في التكوين الاسلامي العام التابع لعمارة المساجد والقصور والقلاع والخزف والنحوت الحائطية البارزة (الزخارف) وصناعة الأسلحة وزخرفتها والصور الجدارية الملونة والمزخرفة وصناعة النسيج والسجاد وكذلك أبنية ومساجد المقابر وقبورها .

والزخارف الحجرية والجصية والخشبية والزجاجية ومن التزيينات الموجودة على المغلفات والكتب ومنمنماتها وتصويرها من حيوان وإنسان ونبات .

الخط العربي وأنواعه والزينة والحلي والزخارف التي تحليه بالألوان والألوان المذهبة وكذلك أنواع الأقمشة الموصلية والدمشقية ومطرزاتها وسوف نذكر بالاختصار الطرز المتعددة في الفن الاسلامي وأهم عناصر ووظائف مكوناتها .

آ - الفن الاسلامي في العصر الأول

الأسلوب والطراز الأموي ويحتوي على بناء وتكوين:

* جمالية الفن العربي للدكتور عفيف بهنسي، (ص ٧٦) . الناشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت شباط ١٩٧٩

١ ــ المساجد
٢ ــ القصور والقلاع
٣ ــ الزخارف والفنون الصغرى .

ب - الفن في العصر العباسي

ويحتوي على تكوينات ذات أغراض جمالية وسكنية وزخرفية منها :

١ ــ المساجد وطرز منائرها
٢ ــ القصور والمساكن والمدن
٣ ــ مختلف التكوينات في شتى الفنون الجميلة والفنون الصغرى والعمارة
٤ ــ الخزف والخزف البارز والجصيات الجدارية في سامراء.

جـ فنون القرون الوسطى الاسلامية

التكوين الفاطمي وأسلوب تكوينه وطرازه :

١ ــ الحصون والقصور
٢ ــ المساجد والمدارس الدينية
٣ ــ الزخرفة الزجاجية والحجرية والجصية والخشبية
٤ ــ الأدوات الفاطمية
٥ ــ النسيج والسجاد وأنواع تكوينه .

د - أساليب وتكوينات الفن السلجوقي ومجالاتها

١ ــ أبنية القبور ومساكنها ومساجدها
٢ ــ المدرسة والجامع الديني
٣ ــ الأبنية المدنية
٤ ــ زخرفة الحجر والجص والخشب
٥ ــ الخزف المزين للجدران المعمارية
٦ ــ الخط العربي والزخرفة والصور المصغرة (المنمنمات في الكتب)
٧ ــ الأسلحة والأدوات والأواني السلجوقية
٨ ــ السجاد والأقمشة .

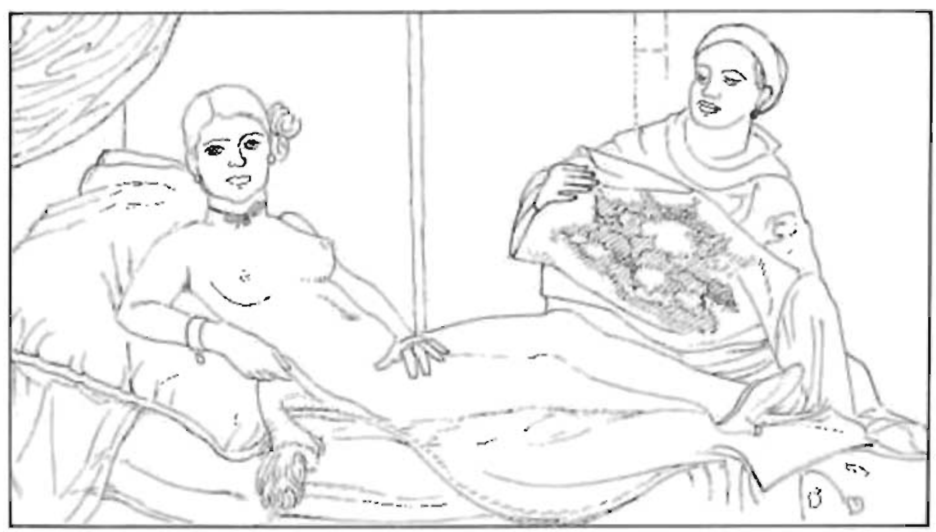
هـ - التكوين الفارسي والمغولي ومجالاته في المواد والفراغات التي ظهرت فيها

١ ــ مباني القبور والمساجد والمدارس ومباني ومجالات المدن
٢ ــ الزخرفة والبناء
٣ ــ الحلي والصياغة المغولية
٤ ــ فن تصحيف وتطريز وزخرفة وتصوير الكتب
٥ ــ الأقمشة والسجاد وأنواعه ومدارسه وزخارفه ومواده
٦ ــ الأدوات المغولية وأنواع طرزها وحلاها ومدنها .

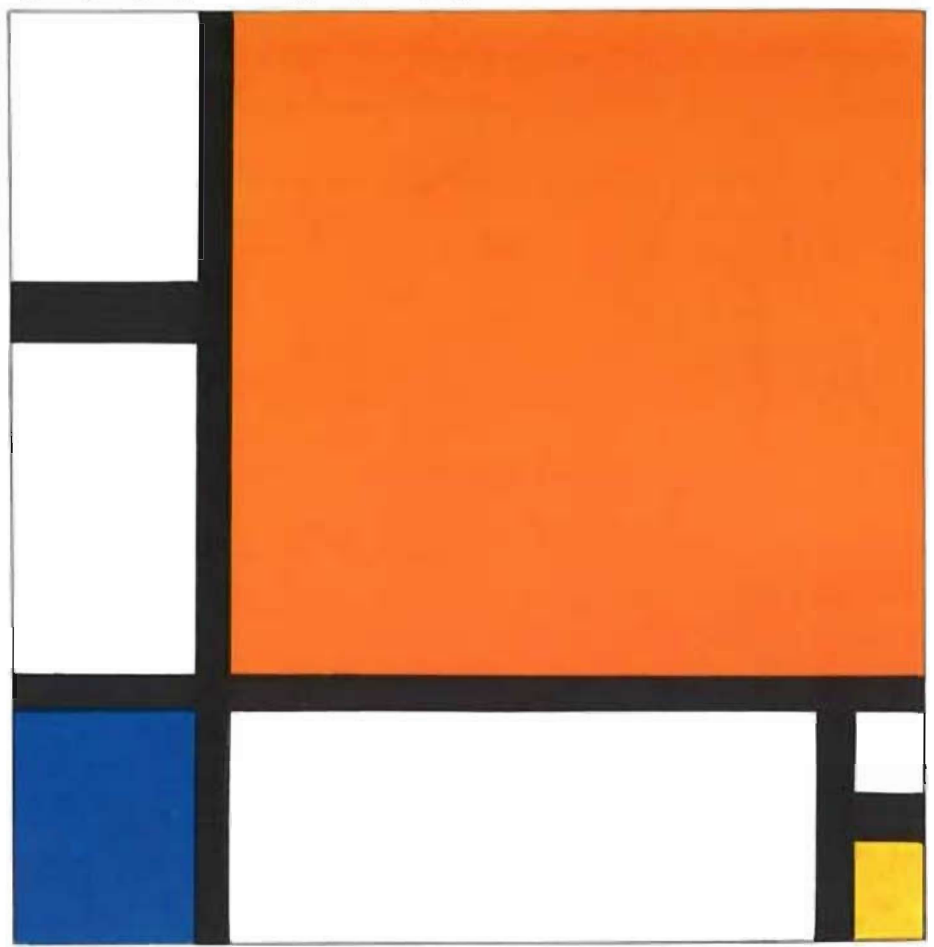
شكل (١٠١) اوجين دي لاكروا تكوين انشائي (خطوط أولية) بناني لموت الملك ساردنا بالس وحريق بابل وقصره مع جواريه ورجاله وحاشيته تكابة بالكنداس متحف اللوفر باريس

ت ١ ـ تمثل المدرسة الرومانتيكية الفرنسية للقرن الثامن عشر — المخطط منقول عن نسخة أصلية

ت ٢ من التكوينات الانطباعية المبكرة لأدوارد مانيه (اولمبيا) ١٨٦٣ متحف الانطباعيين باريس القرن ١٩



شكل (١٠٢) من الفن الانشائي المعاصر (بيت موندريان) انشاء باللون الأحمر يمثل تجريداً هندسياً تربيعياً يعتمد على اللوحة الأحمر ، الأزرق ، الأصفر ، والخطوط الصريحة السوداء



« بيت موندريان » ولد في امستردام في هولندا سنة ١٨٧٢ م عاش في باريس ولندن ونيويورك فتحم الفن الحديث وكان من رواده المتعصبين وهو ينتمي إلى ما يسمى بالصياغة الحديثة التشكيلية وأعماله جميعها حدية الخط واللون الصريح وكان يرسم المناظر الطبيعية الهولندية بتكوين حديث وجمال ألوان فائقة وتراكيبه الانشائية تتميز بالجدة والابداع والاصرار على تكوين المساحات اللونية الهندسية التي لعبت دوراً في الذوق المعاصر

المؤلف

و - الفن المملوكي في مصر وأنواع طرزه

١ ــ الأبنية الدينية والمساجد والمدارس
٢ ــ الواجهات والزخرفة الداخلية للتزيينات المعمارية
٣ ــ العمارة والمدن
٤ ــ الكتابات والخطوط التذكارية على جدران المساجد والعمارات والمدارس وحلاها وزخرفتها
٥ ــ أدوات مساجدها وتزييناتها وحليها
٦ ــ الأدوات المنزلية
٧ ــ الأقمشة والبسط والسجاد .

ز - الفن المغربي وتكويناته ومجالاته ومواده

١ ــ العمائر الدينية
٢ ــ بناء القلاع والحصون وأسوار المدن وبواباتها
٣ ــ القصور والأبنية السكنية العامة وطرز بنائها وتكوينها وأساليبها
٤ ــ الزخرفة والتصوير ومواده وانشاؤه
٥ ــ الزخرفة والخط العربي ومواده عند الموحدين * .

يظهر مما ذكرنا أن الفنون الاسلامية التشكيلية وظفت من أجل حياة الانسان الحضارية مهما اختلفت أنواعها وأخذت ظاهرة فلسفية في سر حياة هذا الانسان دون اللجوء الى العنف الفكري بل كان مستنداً الى جوهر وجوده وفلسفته ونزعته المطلقة ونظرته اللامحدودة للأشياء متابعاً لجوهر الفكر الرياضي والهندسي . دون الامعان في تصوير الشكل الظاهري . فقد ابتعد الفنان المسلم عن رسم وتكوين الشكل التشبيهي واهتم بالتفكير والجوهر لضواهر الأشياء والتركيبات والتكوينات المستندة الى الرياضيات والهندسة المعمارية . فالرياضيات في التوجيهات الهندسية مثل الزخرفة والخط وتكويناتها . والعمارة السكنية والدينية في الولادة والنضوج الانساني (شبابه ورجولته وعائلته وموته) كل ذلك كان الفن جزءً أساسياً من حياته ومظاهر حضارته وتراثه مما يجعلنا أن ندرس هذه الظاهرة بأمعان مستفيض في غير هذا المجال**

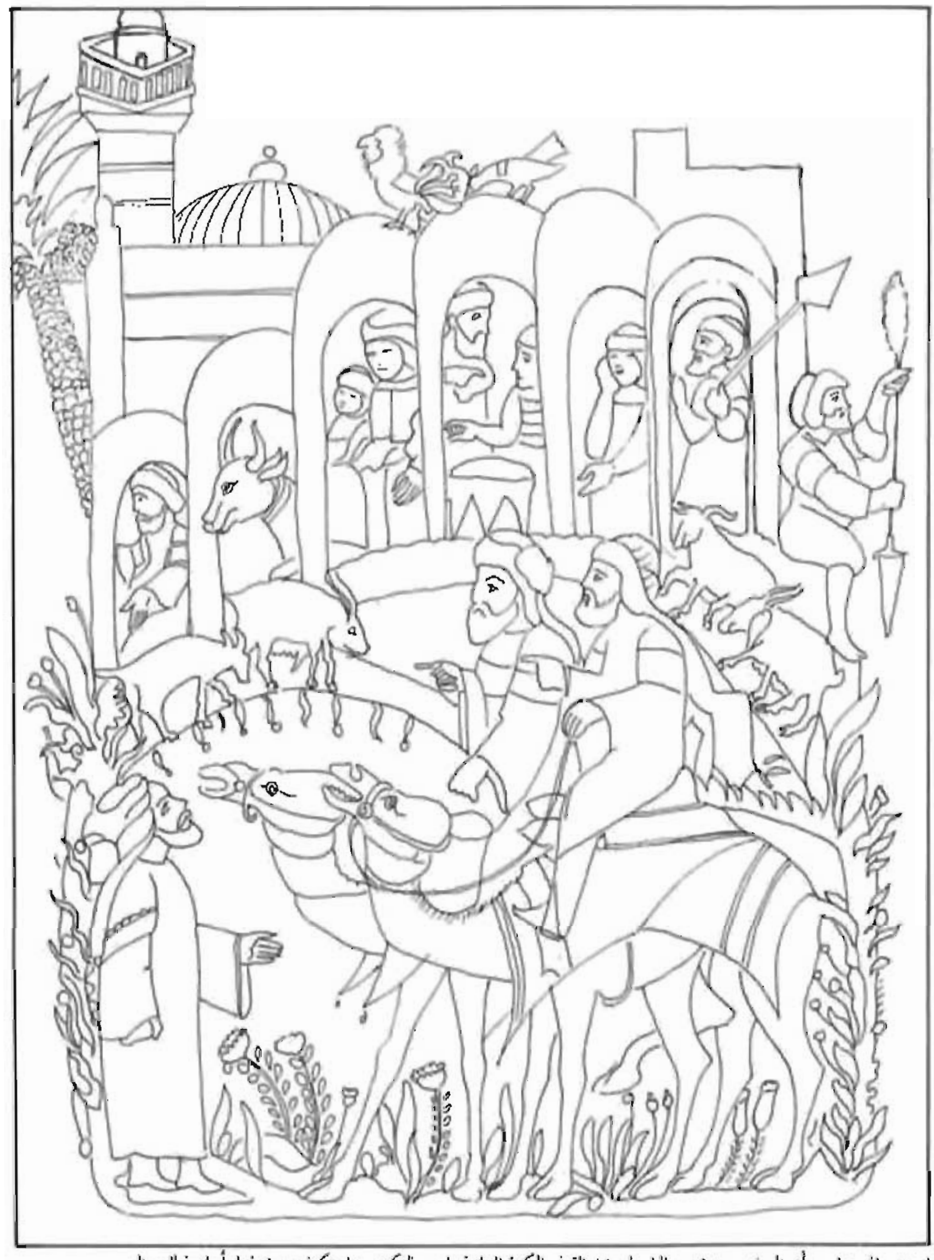
٩ - علاقته المستمدة من حاجات وأفكار وأحاسيس وأهداف المجتمع

آ ــ السياسية ب ــ الاقتصاد جــ البيئة الاجتماعية د ــ النزعة الفردية عند الفنان

تطرقنا سابقاً عن العوامل الفلسفية والسياسية والاقتصادية والبيئية وأثرها في التأثير المباشر على المذاهب الفنية والفنانين واعطاء إيحاء لروح الابداع والتطور عندهم ومن أهم الأسس التي يرتكز عليها الفنان في نتاجه هي ثقافته العامة والخاصة بالفن وكلما تعمق في جذور بحثها وأدان خياله لها وربط بمنطقها أفكاره وتطلعاته البحثية والايدائية كلما ركزت عنده الرؤيا ومزايا تطورها لأفكار الزمن المعاصر البيئي له ودانت له ناصية التعبير والأسلوب والرؤية ووضحت أفكاره (مهما كانت تلك الأفكار) في العلاقات المرسلة من قبله الى المشاهدين والجيل المعاصر له . وسلك النقاد تجاهه التحليل المعني والواجب إظهاره لأعماله وخاصة النواحي الايجابية والجدية والمبدعة من عمله .

* الفن الاسلامي المؤلف أرنست كونل Ernst Kunel ترجمة الدكتور أحمد موسى . الناشر دار الصياد بيروت ١٩٦٦ . (ص ٢٠٤)
** جمالية الفن للدكتور عفيف بهنسي ، (ص ١٧) . الناشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت (شباط ١٩٧٩).

شكل (١٠٣) منمنمة (تخطيط) بنائي منقول من الموضوع الانشائي (مناقشة على مقربة من قرية المقامة الثالثة والاربعون من مقامات الحريري) من المدرسة العربية العراقية ببغداد(١٢٣٧ م . ٦٣٤ هـ)



إن هذه المنمنمة من أعمال يحيى بن محمود الواسطي محفوظة في المكتبة الوطنية بباريس التكوين هنا يتكون من خطوط أساسية للجمال والقباب والأقواس والأزياء لها علاقة بوضع الأقواس المعمارية للبناء والتي كانت شائعة آنذاك ومن جهة أخرى الروح الزخرفية الواضحة في الازهار والاشجار والنخيل وحركة الاشجار والحيوانات الايضاحية الموسومة جميعها بشكل مسقطي كما نفعل في الزخرفة الاسلامية بخطوط وألوان جميلة دقيقة التركيب ومحشوة الاشخاص لها تملأ المساحات بالتقابل وبصيغة بدائية فيها شيء من التأثيرات الفارسية .

المؤلف

وسوف نذكر هنا الأساليب الفنية المتبعة إنشائياً في كل مذهب من المذاهب التي سنذكرها .

أ - التكوين الانشائي السياسي .

ويتكون الانشاء السياسي التعبيري بالانتماء الى الأساليب الواقعية التي تعالج مشاكل الجماهير الحياتية والثورية وهي التي تمثل في تكويناتها آمالها وطموحاتها وإيجاد الحلول الايجابية لها . وتتبع وسائل الترغيب والتعميم . وخاصة في الرسم والتصوير . ومن هذه الأساليب .

١ ــ الصور الضاحكة أو الناقدة (الكاريكاتور)
٢ ــ الصور المتحركة السينمائية (الكارتون)
٣ ــ الصور البطولية أو العسكرية المرغبة
٤ ــ كل هذه الأساليب تعتمد على حركة الانسان وكتل الجماهير وحركاتها وابراز عناصر قادتها وخاصة في الحالات الحاسمة والمواقف السياسية المشهورة بأبطالها وقادتها الذين يكونون الصراع ومقدمته ضد العدوان أو التخلف أو الرجعية . وعناصر الثورة ومستلزماتها .

ب - المواضيع الاقتصادية

وتعتبر المواضيع الاقتصادية مربوطة بالآلة والسكن والتجارة والبضائع والترويج لها وجميع الأعمال الانشائية هيئة الدعاية الاعلانية . وترتبط حياة العامل والتاجر بهذه البضائع وانتاجها وآلاتها . كما أن السكن والمدن والبيئة تدخل بشكل واضح في الفن المربوط بالاقتصاد ويتميز هذا اللون من الانشاء بالألوان الواضحة المضادة وحركة الآلات مع العمال وعضلاتهم والدعوة لها وإظهار أنواع المشاريع البنائية والانمائية من مختلف المجالات المربوطة بحياة الناس والشعب وربما كانت الآلات جزءاً من التكوين الأساسي مع الانسان وعلاقته اليومية والانمائية والمعاشية بالربط بين الآلة والانسان والسكن وتنظيم المواصلات والمدن وما إليها .

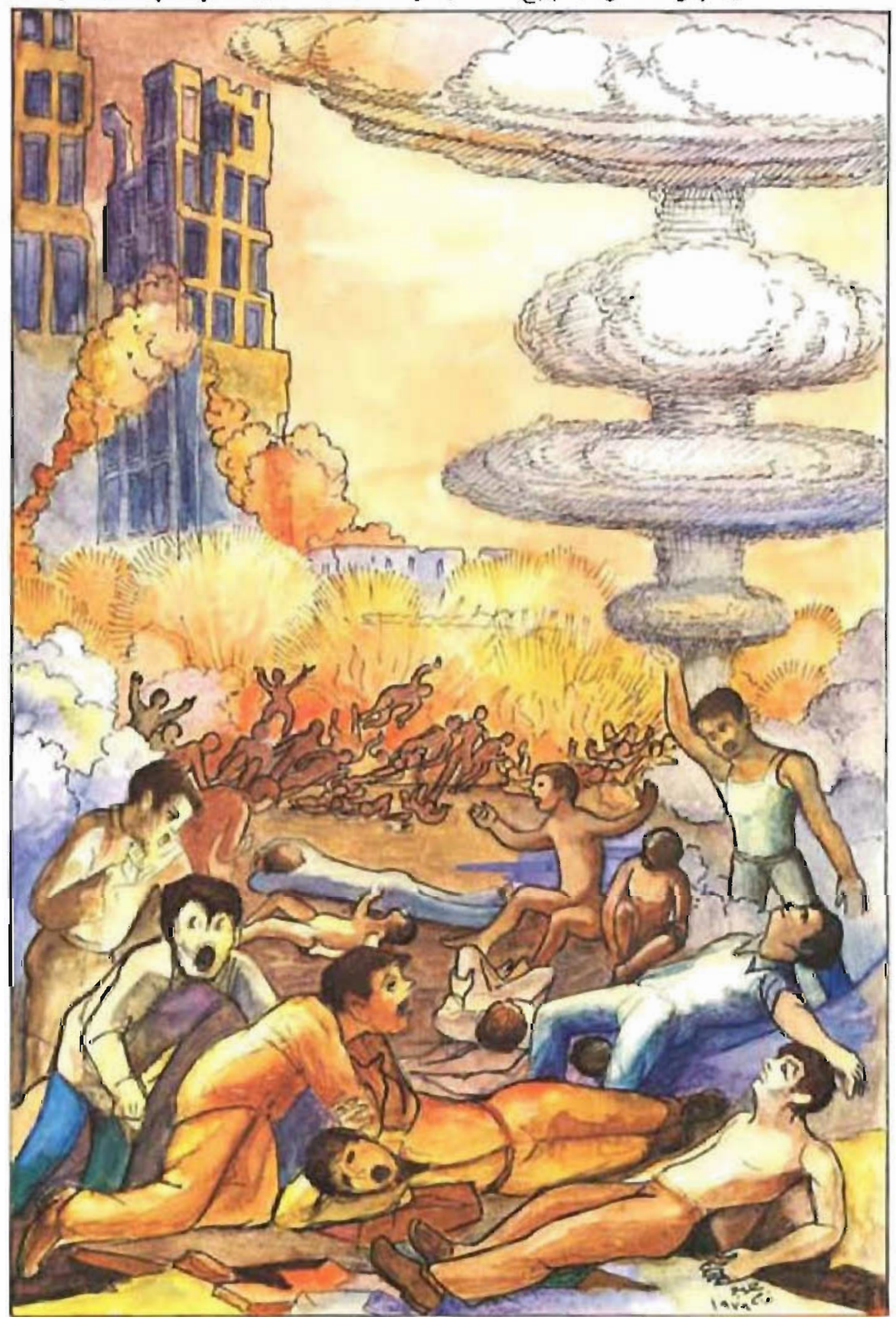
جـ - التكوين الانشائي الاجتماعي

نوع هذا الانشاء يرتبط بالكتل البشرية وهذه الكتل مربوطة بمعاشها اليومي من بيع وشراء وأعياد وأفراح وأحزان وتقاليد أخرى اجتماعية مربوطة بمصيرها . وتتميز هذه المواضيع على الكتل البشرية وربط علاقاتها في جميع مظاهر حياتها العامة . والمدينة (أي مدينة) أو القرية تزخر بمئات المواضيع المساعدة لدراسة وأظهار النواحي الاجتماعية التي تسجل تاريخاً معاصراً لهذه الفئة من الناس وكيف تفكر وتتصل ببعضها وتعيش حياتها اليومية ، ومضاف إليها حياة المصانع والاقتصاد والرقي المتقدم في مسيرة الجماعة .

أما أنواع الانشاء هنا فعلى الغالب إمّا أن يكون واقعياً طبيعياً أو تعبيرياً أو ربما بمذاهب تبسيطية تعتمد على الحركة والخط واللون كما هو شائع في الفنون التشبيهية الاسلامية . وربما كانت دراسة النور والظل والبناء وخلق الجو المناسب مع حركة الاشخاص وكتلهم من العوامل الرئيسية الاساسية في هذه المواضيع .

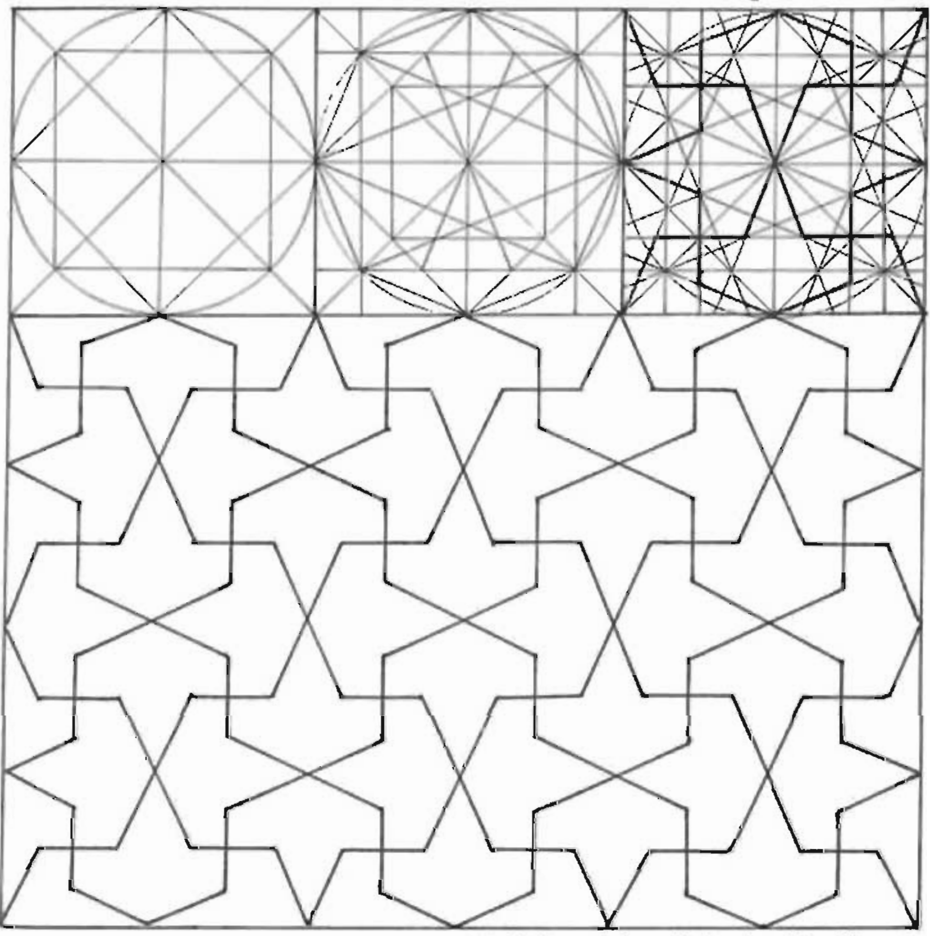
إن الانشاء هنا يعتمد على النضوج الفني وتركيب العناصر والنظرة المميزة في إعطاء الفكرة ذات الرؤية المميزة الواضحة . ولا ننسَ أن المواضيع الرئيسية التي ذكرناها تلعب دوراً في تفهم البيئة الاجتماعية التي يعيشها إنسان أو جماعة معينة فهي تعتمد على الأزياء وطرز العمارة ونوع الضوء بالنسبة للبلاد الحارة والباردة وما إليها .

شكل (١٠٥) نموذج تخطيطي للتصوير السياسي كانشاء وتكوين . هنا نبين خطورة القنبلة الذرية على الانسان ومدنيته معلنين الرفض دفاعاً عن حياة وروح الانسان في كل مكان وأسلوب التكوين أكاديمي ينتمي إلى الواقعية في التعبير



لا .. لا للقنبلة الذرية من أجل أولادنا والأجيال القادمة للبشرية جمعاء

شكل (١٠٤) زخرفة اسلامية مأخوذة من برج مقبرة خارقان في ايران حوالي (١٠٦٧ م) و (٤٥٩ هجرية) عماد التكوين هنا الهندسة الرياضية واستنباط فروعها وحواشيها المعتمدة على التقاطع والتناظر والمسافط التربيعية والدائرية ومشتقاتها وهي على الغالب جصية البناء فوق سطح من الطابوق الرقيق وعلى الغالب ثلاثة بدوائر صغيرة في وسط الأزهار الجانبية .



نقلت من كتاب : geometric Concepts by Issam el Said London 1976

المؤلف

د - النزعة الفردية التعبيرية عند الفنان The Individual Expression of the Artist

وهناك النزعة الفردية الخالصة التعبيرية لدى الفنان ومنها التعبير العاطفي ونظرته الخاصة للأمور والأشياء على إختلاف أنواعها ومعاييرها ونظرته للانسان من الناحية الجمالية والعاطفية كالحب والجمال عند المرأة أو التأكيد على قوة الرجل كنموذج للحياة القوية وهي جمال بحد ذاته . أو إنطباعاته الشخصية والنقدية تجاه العلم والسياسة والفن والاجتماع والجنس والتعبير الذاتي من الناحية التكنيكية ليدخل ميداناً جديداً في خلق صور تعبيرية لتقنية الفن جديدة كما فعل فنانو القرن العشرين في أوربا . أو يستلهم التراث والتاريخ ويصوغه بأسلوبه الجديد الخاص أو يحاول التركيب البنائي بأسلوب جديد شخصي إقناعي للآخرين وهكذا توجد وسائل وطرق وتعابير شخصية يمكن أن تلعب دوراً كبيراً في الاتجاهات الفنية وحياة الفنانين وإنماء شخصياتهم عن طريق خلق بحث جديد وأصيل ربما كان بعيداً عن واقع التشكيل التشبيهي وظواهره كما فعل بيكاسو وماكس أرنست وغيرهم .

فالعامل الفردي عند الفنان أمر ذو أهمية كبيرة تتوقف عليه نتاجاته وتطور خياله التصويري والانشائي . وربما كان رافضاً لجميع ما قلنا مبتدئاً بالجديد مقتحماً ميدان الفن الواسع الذي لا حدود له ولا قاعدة تحده .

المبحث السادس

المبادئ السياسية وتأثيرها على الانشاء

١ ـ متطلبات المفاهيم القومية والاشتراكية العربية المعاصرة .
٢ ـ مفاهيم الفن للقومية الاشتراكية والأمة العربية المعاصرة .
٣ ـ تركيب المفاهيم القومية والاشتراكية في المضامين الانشائية وعناصرها .

١ - متطلبات المفاهيم القومية والاشتراكية العربية المعاصرة

إذا نظرنا إلى التغير السياسي في العالم وخاصة من بداية القرن العشرين وحتى الآن لوجدنا العالم الاوروبي انقسم إلى مجتمعين غنيين وهما المجتمع الرأسمالي والمجتمعات الاشتراكية وثبتت الموجات الاشتراكية ركائزها وأصبحت دولياً ذات تأثير على مجتمعاتها والمجتمعات الدولية .

وأسس تغيير المجتمع الاشتراكي في أوربا تعتمد على المنطوق الجدلي العلمي المسمى بالاستنتاج والحوار الديلاكتيكي . أي الحوار العلمي الذي يعتمد على الاستقراء والاستنباط والاستنتاج ويعتبر العلماء أن ستين سنة من الزمن غير كافية لتوجيه الفن توجيهاً واقعياً إشتراكياً حيث مغالق كثيرة في جوهر الفن تعترض مسيرة الفنانين الاشتراكيين في تحقيق التخيل المنسجم مع تطور الواقع الحسي عند الانسان والفنان على السواء ومن الأمور التي تحتاج الى تأمل وبعد نظر هي الاستعانة بأفكار مهيئة مسبقاً للتفكير عند الفنان وهي بالذات لها معالم تعتري الفنان كفرد بالايمان بقبولها أو رفضها ولكن من الأوضح لنا أن نهتم بإنماء الفنون الشعبية المربوطة بتراثنا سابقاً رغم أنها وجدت في مجتمع ربما كان يختلف عنا الى حد كبير رغم أنه يمثل عقلية ذلك العصر الذي تولدت فيه أجنة العقليات التراثية التي تليه وهكذا توالت دورانه من الأب الى الابن ومن جيل الى آخر تنقل التراث مع تطور حسب مقتضيات البيئة والأجيال الجديدة واذا ما مارسنا نقل التراث المتطور بأسلوب مدروس يتناسب مع روح العصر من جهة محلية ومربوطاً مع تفكير الأمم الأخرى من جهة أخرى لكانت لنا شخصيتنا المميزة بين شعوب العالم .

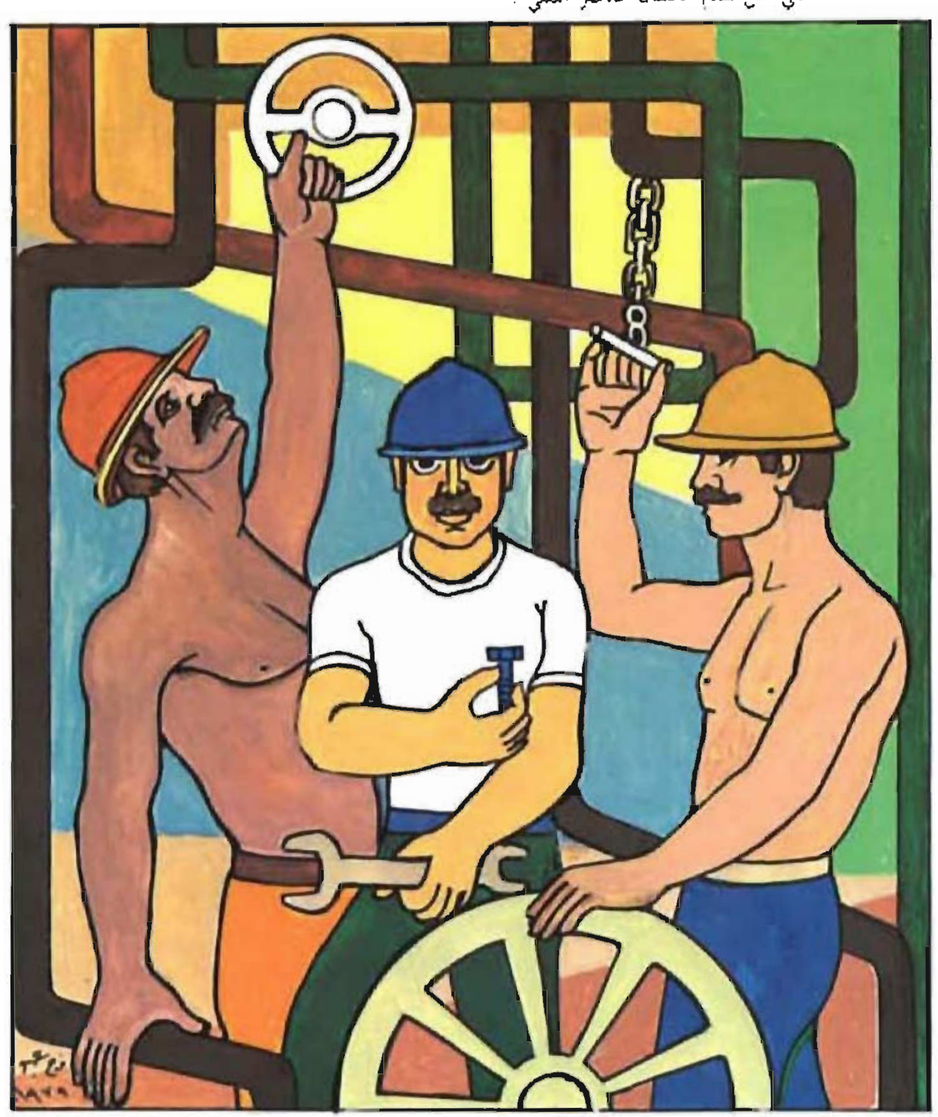
وقد أثار هذه النظرة كثيرون من الشعراء والرسامون والكتاب وإن كانوا من الطبقات البرجوازية ، ولكنهم كانوا أحراراً في التمهيد الى الواقعية الشعبية أو الاشتراكية التي تفصح عن روح الأمة بطريق عرض وحل مشاكل شعبها الروحية والوجدانية والعاطفية بأسلوب عرض واقعي متصل بالمنطق المفروض في البداية وهو منطق متصل بالفائدة التي تتصل بحياة الشعوب عامة * .

وقد بحث كثير من فلاسفة الاشتراكية المعاصرة أمثال "كارل راديك" Carl Radek حيث قال يستوجب على المجتمع الاشتراكي المتطور زمناً طويلاً كي ينبذ التقاليد القديمة ويتطور لتصوير حياتنا الجديدة على أسس فهمها وهضمها وإعطائها السمات الرئيسية الواضحة بعمق تصويري متصل بتطور حياتنا الاجتماعية العامة .

وأن الواقعية في المفهوم الاشتراكي لا تعني التجميل والتزيين أو الاختيار الاعتباطي للظواهر الحسية

* الفن والمجتمع هربرت ريد ، ترجمة فارس متري ظاهر (ص ١٨٢) . الناشر دار القلم بيروت ـ لبنان ١٩٧٥ .

شكل (١٠٦) موضوع انساني ذو مفهوم عمالي مرتبط بالآلة التي هي رمز للعمل الاشتراكي المعاصر وهذه المواضيع شائعة في الدول الاشتراكية لأنها تعبر عن واقعية العمل وحياة العمال والأعلام لها وسابقاً في المفاهيم الأكاديمية لم يكن لهذه المواضيع صيغة واضحة . عناصر الموضوع هنا العامل والآلة والاعتزاز بعمل هذه الآلات التي تمثل تقدم الانسان المعاصر التقني .



الغرض من هذه اللوحة الدعوة لحياة العامل المربوط مصيره مع الآلة وتطلعاته من خلالها إلى مستقبل أفضل المؤلف.

المتطورة للثورة . إنها تعني إنعكاس الواقع كما تمخض عن حالات واقعية جديدة كانت معقدة أم مكبّلة بخلافات المجتمعات الرأسمالية التي تبعث بالفن الى التعقيد في غالب الأحيان وخلق الحلول الفردية المبنية على المنافسة والسيطرة والبطش .

وهنا نعتمد في أمرنا الشعبي كحقيقة متطورة وليست مطلقة ولكن من جهة أخرى لايوجد شيء يمثل الواقعية السكونية أو الواقعية التي ترسم ما هو كائن ؟ ولكن لو فرضنا أن رسامي الواقع كانوا يرسمون الواقع فيما مضى والآن الواقع فهم يرسمون الأمور المستندة الى حوار معين "دايلكتيك مهني" علمي وهو يبين التناقضات الناتجة من تطور المجتمع والواقعية الاشتراكية وتصوير حركتها الهادفة لتلتزم بإعطاء الحقوق الأساسية لحياة عامة الشعب الكادح وتطور إدراكه ومفاهيمه وذوقه وفلسفته الحياتية والمعاشية وهكذا يعكس الفنان ما رآه في الحياة العامة على عمله الانتاجي .

نحن هنا لا نعلق على هذا الرأي إلّا بالقول أن الفن إذا حُدِّدَ بمنطوق المناقشة الدايلكتيكية فقد قمنا بتسويره بسياج معين دون الالتفات إلى أفقه الانساني الواسع على مختلف مذاهبه ونزعاته وهكذا في العرف الجديد . الفن رغم أهميته في المجتمعات الغير متدينة قد يعوض الفن روحياً عن كثير من القضايا عند الانسان ولكنه يبقى في هذه الحالة محدود الجوانب تعبيرياً وهدفاً بينما يقتضي الفن حرية وتأمل واسعين كما كان يحصل في المجتمعات العربية والاسلامية حيث الفن كان أقرب الى التجريد منه الى الواقعية والمدارس التشبيهية الواقعية أو التعبيرية في المجتمع العربي على مختلف عصوره لم يأخذ الخد القاطع الظاهر إذا ما قارناه بالفن الزخرفي التجريدي وسوف نكون منصفين إذا ما قلنا أن سبب هذه الروحانية المجردة في الفن العربي كانت تأثيرات دينية لها مدلول واضح فيها .

بمعنى أن العربي وهو ابن الصحراء أو حفيدها . له نشأة روحية تختلف عن أبناء المدن غريزياً وحتى لو كان هذا الانسان اتصل بحضارة المدن خلال ألفين من السنين لكننا نجده ينزع غريزياً إلى عالم التأمل الروحاني وربما الصوفي في التعبير عن ذاته إن كان في الشعر أو الأدب أو الفن أو الصلاة . أو العبادة وهي صفات أقرب ما تكون الى الصوفية والصوفية كمبدأ روحي أقرب ما تكون الى التجرد من أجل الله والتأمل الذاتي حيث كان ذلك مع الفنان كما نرى .

بالفن نعرف أنفسنا الى العالم ومنه نشتق الجمال والخير والأمل وربما كان له علاقة أساسية مع أنفسنا وربما كان له تأثير في حياتنا العامة . ولكن الدين هو الأسمى والأقدر والفن مظهر من مظاهر الحياة عند الانسان وخاصة في المجتمعات المتحضرة ليس إلّا .

فالفن له مدلول عام وعقلية عامة لقومية معينة لها حضارة متطورة ذات معالم، وارتباط القومية أمر غريزي إذا ما لاحظنا هذا الارتباط بالعقلية عند تلك الأمة . ومن مظاهر الحضارة للأمة ذات القومية لها عقلية تنظر وتتطور خلالها في سلم الحياة المتطورة عبر الأجيال الصاعدة حيث إثبات الذات القومية من جهة والمنافسة العقلية مع الأمم الأخرى من جهة أخرى .

وهذا أمر لازم قومياً واشتراكياً . وإذا قلنا أشتراكياً حديثاً فنحن لنا فهم آخر فيه حيث الاشتراكية لا تؤخذ بأسلوب المعلبات التي تصدر الى الأسواق . ولكن اشتراكيتنا تأخذ ما يصلح منها في خضم عقليتنا الابداعية المتفاعلة مع عقليات وحضارات الأمم الأخرى بحيث لا نفقد شخصيتنا ومعالمها الحضارية ولكن منطقياً يمكن الاستفادة من التطعيم الذي يحسن أحوال الجسم ولا يضرّ به أو يغذاله العقلي والروحي إذا

استوجب ذلك .

ويستوجب سؤال عن تطور الاشتراكية عامة وعلاقة هذا التطور بكفاحها الحياتي كتجربة عربية ذات أبعاد في تاريخ الشعب حضارياً وحياتياً فهل لنا من هذه التجارب جوانب فكرية وإنفعالية عاطفية وإرادية عقلية ؟ إننا نبين الفرق الاصلاحي بين التفكير المنطقي والتصوّر بواسطة الصور أو الفن أي في "منطقة ودوامة الانفعال الشعوري" وعليه فهنا لنا قطب فكري مربوط بالعقل وفكر إنفعالي مربوط بالعاطفة ولو دمجنا الواحد بالآخر لكان عملنا فنياً ذو صفات خلاّقة .

ونعرف جيداً في الحياة العملية أن التجربة متكاملة وغير منقسمة من هذه الناحية ومن الخطأ الفصل بين هذين التيارين حيث تقول أن العاطفة كحياة روحية مفصولة عن حجيرات العقل الواعي المنطقي فهي والحقيقة ليست ميادين منفصلة ولها سمات خاصة تتميز عن بعضها بل إنها مركبة بأسلوب تكون وحدة بعضها تماماً .

وسنبين ما يأتي :

التفكير المنطقي له درجات ومراتب تختلف بين شخص وآخر حسب نضوجه وقابلية إدراكه ومحاكمته للأمور التي تعترضه أي بمنطق علمي "ديالاكتيكي" ولكن هذه الدرجات المتفاوتة منطقياً لا تخلو من درجات متفاوتة من التأمل أو التجريد مهما كان ذلك المنطق وهذا التأمل يتضمن أوصافه الحسية والذي نقول عنه التصور العقلي الأصيل الذي يسبب أنواع الألوان الحسية والأصوات والألحان . وكما نعرف أن أي عمل فني يدرك حسياً يتغلب على الحدود العقلية للحواس مع إنه عند الفنان يستمد الحس من داخله ، إن كان في الشعور والادراك العقلي . فالتنوع النوعي عند الأفراد يولد تنوعاً متغايراً ولكن متكاملاً بالنسبة لكل منهم وهكذا تتعدد الأشكال بالنسبة لهم "وبالنسبة للعالم" والتغاير هذا يتخذ أشكالاً مميزة أخرى تبتعد عن الاحساس الفردي المباشر ولكنه يؤدي الى صور وتفكير ملائم لأنواع عديدة من الواقع المتصل بحياة ونظرة الأفراد الحسية له وهذا يؤدي إلى صدق في الشمولية بشكل أوسع وأصدق .

ونجد في العالم عواطف وإنفعالات لا شعورية "عاطفية" تتجدد يومياً وتتنفس عن طريق الحياة العامة أو بواسطة الفن أو العمل بحيث تعد بملايين الملايين وهي في هذه الحالة تمثل . الحب . الفرح . الرعب . الحزن . الغضب . الخوف . الأمل إلى مالا نهاية وهكذا فالعالم يغلي ويغلي بالعواطف الجياشة وربما العنيفة أيضاً وهي أحاسيس تجريدية مباشرة لا بُدَّ منها ولكن متى تحصل وأين موقعها من الانسان هذا هو السؤال الأزلي في مقاييس الحياة وخاصة عند الفنان والانسان معاً . ونحن كفنانين نقوم بالبحث عن النقاط المكثفة في هذا الوسط لنحولها إلى ما لا نهاية بواسطة التفكير والتأمل عن طريق الصور التشبيهية (الواقعية على اختلافها) "أو التجريد التأملي الصوفي نوعاً" والتجريد لا ينبثق عن التجربة الحياتية المباشرة بل هو حصيلة ذهنية وليدة الحياة العملية ولكنها بصيغ أكثر صفاءً ونقاءً وربما تغريها عاطفة مطلقة نحس أو نرغب فيها كما يحصل معنا في سماع الموسيقى مثلا .

ونجد الصور المنطقية لظواهر الحياة ليس لنا منافذ مطلقة نطل عليها بل هي نماذج للتفكير المختلف والتقبل المرئي عند مختلف الأفراد تعبيراً رمزياً عن الوجود الحقيقي الذاتي في نسيج المجموعة العامة للأفراد (مجموع الهيئة الاجتماعية) وهنا يتم التعميم على المجاميع البشرية لا بواسطة أبطال الحس الفردي بل بواسطة استبدال عقدة واحدة من الرموز الحسية بعدد كبير من العقد الأخرى وهذا الاستبدال البديل يصبح رمزاً متكوناً إمّا من صورة أو نموذج نحتي أو وحدة حسية موسيقية انفعالية بحيث ندركها عن طريق الشعور الحسي بمختلف وحداته

ونزعاته وكل وحدة أو عقدة فنية نحن بصددها نعتبر "وحدة حسية" وهي عادة تكون مختارة ومحددة مثل التجربة التي تم انتاجها بصورة بنائية تعميرية وتحمل صفات مبدعة خلاقة إلى درجة الحصول على عمل فني بتعبيرنا نقول عنه "جديداً" .

ولا نغالي في القول عن المبدأ الأساسي للاشتراكية الواقعية . قولاً بأن المسألة لم تحل مشاكلها على أساس المادية الديالكتيكية خاصة بالعلم والعلم المتكتك منطقياً لأن نتاج الفن بالنسبة لكل أمة وقومية وشعب تختلف بالذات بين أمرين رئيسيين (بين العلم من جهة والفن من جهة أخرى) فالفن يستعمل صوراً وخيالات محددة الجوانب وحتى عناصر الفن المصحوبة بالفكر تتلقى أثراً انفعالياً وحسياً ربما كان بعيداً عن الأقل الى حدٍ ما عن المنطق . وعليه نستنتج كما يلي الواقعية العامة والخاصة بالأخص كطريقة هي كل شيء خاص بالمذهب الذاتي للفن أو الفنان وخاصة لفن ما فوق الطبيعة supernatural أو الحياة التأملية أو الصوفية وهي تنفي المثالية المتطورة والمتغيرة في الانسان والفرد وهي معاكسة لعقد الفن المتنوع ونوازعه الواسعة في حياة كل فنان وكل إنسان تقريباً .

والواقعية الاشتراكية "لكارل ردك" حيث يقول أن الواقعية الاشتراكية هي تأكيد الخصائص الاشتراكية حتى في أقصى الحالات الايجابية . فهي الحس والعواطف الحقيقية تمثل فيها وليست العواطف الزائفة أو العالم الروحي على حد تعبيره .

وهي تعبر عن المشاركة الوجدانية لأكبر عددٍ من الناس في تقبل والتمتع بالفن والفن يعتبر هنا بالوضوح التالي "يجب عليه أن يضحي كما يضحي الغير والنواميس الأخرى من أجل الصالح العام" ونحن لا نتحيز لمذهب معين ما لم يكن ذو آثار أصيلة في حياة الأمة وخاصة اذا كانت أمة مثل الأمة العربية * .

٢ – مفاهيم الفن والقومية الاشتراكية للأمة العربية المعاصرة **

نفهم المستلزمات للفن القومي نسبة للتحولات الجذرية في مسيرة أمةٍ ما وخاصة إذا حصل تطور في الميادين الاجتماعية والثقافية والتربوية والعلمية والسياسية والاقتصادية ، تتسم هذه التحولات بالنظرة الشمولية في عصر ما لتلك الأمة وكيفية الأخذ بهذا التطور الذي يعتبر من الأسس الطبيعية لحياة أمة معاصرة .

وقد ورثت الأمة العربية عوائق كثيرة واقفة حجرة عثرة في سبيل تقدمها وهنا وجب على رجالات العصر لتلك الأمة ومنها الأمة العربية أن يشقوا الطريق العريض أمام الأسس قبل البناء الجبار الذي تنتظره هذه الأمة ومن جملة الأسس هو الفن ومن جملة الفنون هي الفنون التشكيلية وأساليب معالجتها لحياتنا الوجدانية والتقدمية في خضم هذه الحضارات المتنافسة لأجل كيانها وحضارتها . ونحن لا نغالي في القول إذا قلنا أن السعي من أجل شخصية الأمة لا نعني به الاعتداء على أحد بل نعني البناء من أجل أنفسنا وغيرنا لنكون عضواً مساهماً في الحضارة الانسانية .

من هذا المنطلق نحن نبني ونغير من أجل أمتنا إن كان عن طريق الفن والعلم والاقتصاد أو عن طريق الدولة المتطورة فعلاقتنا الفنية يجب أن يتوفر لها أمران آ ـ الحرية الفردية ب ـ الحرية من أجل خير المجموع طالما كنا فنانين في هذا المجتمع لابد من التضحية بالقليل لأجل كسب الخير العام للمجتمع الكبير . وهذه الحالة أن نعطي

* نفس المصدر السابق (ص ١٨٨) .

** موجز لبعض الأفكار مأخوذة من الصفحة (١٤٢) من التقرير السياسي الصادر عن المؤتمر القطري الثامن لحزب البعث العربي الاشتراكي (القطر العراقي كانون الثاني ١٩٧٤) ثورة ١٧ تموز التجربة والآفاق) .

قليلا من حريتنا الفردية من أجل الخير العام الذي هو الأساس والأهم من حريتنا الصغيرة . حيث كل فن قوامه التضحية ولوكان في أعمق الخصوصيات الفردية . فهو يضحي من أجل هدف مهما كان نوع ذلك الهدف . وليكن في حالتنا القومية أن هدفنا هو مصير أمتنا وتاريخها وتقدمها في شتى المجالات والدعوة لها * .

فالفن العربي القومي ذو الطابع المعاصر ينحصر في البحث عن طبع الانسان العربي الأصيل الذي يدعونا إلى فج الماء لنصل الى قعره الصافي ونستخلص منه منابع هذه الأمة التي تؤمن بالتوحيد والعقيدة الدينية التي تعارضت دائماً مع مفاهيم التفكير الغربي ذو النزعة المادية المستقلة (الاستغلال في شتى وجوهه) وعند العرب الايمان بالله هو مثال للأصالة القومية عند كل إنسان عربي وللارتباط بالله كمثل أعلى لكل مفهوم ولكل ما يتوصل اليه كل إنسان .

وسوف نبحث في شتى الجذور العربية التشكيلية إن كانت تشكيلية أو غيرها وسوف يكون التشكيل يوماً ما ذو طابع عربي وعلى الأرجح سوف يكون هذا الطابع ذو وجه مكشوف صريح وربما كان الرقش والتجريد الزخرفي بأنواعه طابعاً فنياً متطوراً لهذه الأمة . هذا لا يعني ألّا يكون بجوانبه فنون تشبيهية أخرى ولكن بحدسي كفنان سوف تكون بالمنزلة الثانية لما شرحنا من أن مقومات الانسان العربي التأمل والتزيين والتبسيط دون الالتفات الى التشبيه وما يعطيه من واقعية ومعنى رغم أن الأمة سوف تتحول مستقبلاً أمة اشتراكية ديمقراطية النزعة لما للدين وآثاره من دلائل في هذا الصدد .

وسوف نبحث بدقة وسوف نطور التراث الذي سنبحث فيه مجدداً في فصل قابل ولكن الأهم أن نبحث عن شخصيتنا القومية ضمن تطور عقليتنا ومستلزماتها الحسية المرتبطة بها وبذلك نصوغ صورها بأصالة مربوطة بالتراث من جهة وبالقومية من جهة أخرى كعاملين رئيسيين مربوطين هما الحس المربوط بالقومية والعقلية المربوطة بالتراث .

٣ - تركيب المفاهيم القومية الاشتراكية في المضامين الانشائية وعناصرها

سوف نطرح رأياً عملياً في المضامين الاشتراكية المرحلية حيث لا ينفصم النتاج الاشتراكي عن المفاهيم القومية المرحلية في الوقت الذي تسعى الأمة العربية من أجل الحلول والعطاء الاشتراكي على الصعيد العربي العام .

فالفنانون التشبيهيون والذين لهم رابط بالطبيعة والواقع أي لهم مفاهيم واقعية في ضمن المفاهيم الاشتراكية أن يسعوا الى إبراز هذه المفاهيم عن طريق تصوير الأفكار المساندة المثالية أو الأفكار المحركة لها ضمنا من خلال الهيئة الاجتماعية أو طرح المفاهيم المعالجة للأمور الحياتية اليومية وتطورها ضمن التكوينات التصويرية من خلال معالجة العقد الناتجة عن تطور هذه المرحلة ونحن لا نعتقد سلباً ما للفنانين التراثيين من دورهم الرئيسي في تطوير العلاقات الفنية عبر تطور مفهوم الحضارة ومعالجة فنونها لبناء عقلية عربية متطورة من خلال الفن التشكيلي . وربما طرح هذه المفاهيم مع أغراضها يساعد التشبيهيون بالاندفاع والزخم جنباً الى جنب من أجل التعاون الذهني لأهداف التصور الفني ضمن المخيلة العربية الاشتراكية . فالتشبيهيون يذهبون من أجل البناء المرحلي الاعلامي والتراثيون يبحثون في تطوير الفن المعاصر من الناحية الروحية المربوطة بالعقيدة الدينية والصوفية والمعالجات العاطفية والحسية . وكل هذه العوامل تساعد على تكوين مفاهيم مدرسية متطورة ضمن العقلية العربية الصاعدة .

* الفن والقومية للدكتور عفيف بهنسي (ص ١٠١) الناشر مطابع وزارة الثقافة والارشاد القومي — دمشق ١٩٦٥

فتكون عناصر الفن وأغراضه في الانشاء مستندة الى هذه العوامل الرئيسية والأساسية تنطلق مضامينها بحرية الفرد الفنان لبناء ما يرى من بنائه للدفع العام بأهداف التقدم البنائي للأمة إمّا عن طريق المعالجات الاشتراكية ضمن المدارس التعبيرية والواقعية أو عن طريق معالجة تطوير التراث ضمن المضامين المساعدة على ذلك .

ا - إدخال هذه العوامل ضمن العناصر الفنية

استعرضنا في هذا المؤلف أهم العناصر الأساسية المكونة للفن . ونحن لا نعتقد أن للفن حدوداً إذا ما درست العوامل هذه بامعان وربما أدخلنا كثيراً منها في العالم العربي الاسلامي .

مثلاً شرحنا الخط وعناصره ويمكن لنا التأكيد على عنصر الخط وطبيعته التعبيرية والجمالية في مجمل إنشاآتنا التي نكونها تصويرياً باعتبار الخط عنصر أساسي في الفن العربي المرقش والتشبيهي وكذلك في مجمل ظواهر الفنون التشكيلية الاسلامية والشرقية . فهنا يمكن تطوير الخط باعتباره عنصرا أساسيا في الفن العربي إن كان مشتقاً أم تصويرياً .

وهكذا اللون وصراحة ملء المساحات منه في الأشكال والهيآت باعتباره عنصراً غنائياً أكثر منه عنصراً تعبيرياً مكملاً لظاهر ملمس الحجوم والسطوح والأشكال .

فالخط واللون من العناصر الأساسية في الفن العربي ويمكن اعتبارهما أساسا في التكوين التشبيهي الاشتراكي والتكوين التجريدي العربي الروحي . وكلاهما أمر مهم في تطور حركتنا الفنية .

أما النور والظل والحركة والمنظور ومستلزماتها فهي تقع في حيز مسؤولية الفنان وكيفية استعماله لها بحس دقيق أو تأكيد عليها ، أمر هذا الموضوع يتوقف على عقيدته الفنية وحسه الاجمالي .

وهكذا بقية العناصر من فراغ وإيقاع وأبعاد وموازنة تلعب أدواراً رئيسية إذا ما راعينا جذورنا الأساسية من ناحية الفلسفة التي ننتهجها .

فنحن ندخل في عناصر تكويننا الانشائية المضامين الاشتراكية وهي ظاهرة مرحلية لمعالجة واقعنا المتطور ، وعسى أن يكون يومياً فلا بأس بذلك إذ التطلع الى الأفضل من مهام جميع عناصر الانسان في هذا المجتمع الجديد البناء والذي هو على صعيد التكاتف مع القوميات المشابهة لنا والمعادية لمسيرة أمتنا العربية في كل مكان .

ب - الأساليب القومية في تركيب الانشاء التصويري

لو تطلعنا في مظاهر فن "مابين النهرين" الآشوري والبابلي والكلداني والأكدي والسومري لوضح لنا قوة هذه الشعوب العربية الأصيلة في ميدان ما بين النهرين وما لها من تقاليد قومية واضحة التخطيط والمعالم . إن ينبوع هذه الأساليب الأصيلة وجدت مع وجود هذه الحضارة واستمرت من عهد الاسلام فصاعداً .

والفن العربي يقسم الى ثلاثة أقسام :

١ ـ الحضارات القديمة كاليمن ومصر وأثيوبيا وحضارة ما بين النهرين والجزيرة العربية "كلها تعتبر حضارة واحدة متطورة في سلم التاريخ العربي" .

٢ ـ الحضارة العربية بعد الاسلام وفي القرون الوسطى الاسلامية .

٣ ـ الحضارة العربية من بعد القرون الوسطى وحتى هذا اليوم .

إننا ننظر الى التاريخ كوحدة مكملة . ولكن لو دققنا في تطور فنون هذه الأمة من ناحية تكوين المذاهب واستخدام العناصر فيها لوجدنا أن الفن العربي لا يقل في فحواه ومغزاه عن أي فن من الفنون المعاصرة الأوربية إن لم نقل كلها وكان له يد السبق في تعميم الجمال التجريدي المعاصر وتأثيره على المدارس الأوربية وفنانيها .

فقد أخذ عنا ماتيس وكوكان ورنوار وبيكاسو ودي لاكروا وغيرهم من المجددين وذلك بحث يطول شرحه * .

أهم المميزات التكوينية في إدخال العناصر الفنية هي ثلاثة :

١ ــ مفاهيم الروح العربية والاشتراكية الحديثة .
٢ ــ الاستفادة من أساليب الفن لحضارة أمة العرب .
٣ ــ التوافق التنغيمي بين متطلبات عناصر الفن الحديث ودمج ما يصلح لهضمه بالصيغة العربية بالفن التشكيلي القومي المعاصر .

كل هذه العوامل سوف تكون المميز الرئيسي لأعمالنا .

نحن لانتطلق بالقول "إن الفن العربي كان ولا يزال كل شيء" بل إننا نقول نعم كل شيء وله ارتباط عضوي في جسم جميع الأمم المماثلة لنا ولها نصيب في مجرى حياتنا .

ولا يوجد حضارة مستقلة قامت لنفسها فلا بُدَّ أن تتأثر بما حولها أو بالآفاق التي تتفق مع شخصية تكوين عناصرها وهكذا كان عندما أخذ الفرس عن الفن الآشوري وأخذ الغرب عن فن حضارة عصر النهضة... إلخ.

ندرس ونستوعب ونناقش ونقارب ونتشبع ومن ثم نعطي ما يتفق مع عقيدتنا وروحنا ومفاهيمنا بصيغ متقدمة ذات طابع يتميز بالجديد الأصيل . ليكون مميزاً من خلال الحضارات الأخرى .

* نفس المصدر السابق (ص ١٧٢)

المبحث الرابع

الرؤية والعوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية

١ ــ علاقة الدراسات المختلفة المعاصرة للمجتمع وتركيبها .
٢ ــ التكوين الانشائي السياسي والاقتصادي والحضاري .
٣ ــ كيفية صياغة هذه المفاهيم إنشائياً كجوهر في تراثنا النامي .

١ - علاقة الدراسات المختلفة المعاصرة للمجتمع وتركيبها

إن الدراسات الموضوعية في هيكل المجتمع العربي أمر ضروري لتفهم حياتنا المعاصرة ومتطلباتها المتطورة ضمن التقدم الفكري والتقني والثقافي والرياضي والخياتي .

والدرس هنا لا يستوجب دراسة مجتمعنا العراقي ومن ثم العربي فقط بل ربط هذه الدراسة بالمقارنة ووسائلها مع سائر الأمم المجاورة وأساليب تقدمها وما لديها من مختلف المجالات العلمية والتقنية والسياسية وتأثيرها على الهيئة العامة الانسانية ومدى إيجابيتها وتجاوبها معنا ونحن بدورنا معها .

ومن جملة ما يقتضي التجاوب معه تطعيم أو أخذ بعض من هذه المفاهيم الفنية الجديدة حيث نجد صلاحيتها لنا ومزجها مع علاقاتنا الفنية من خلال تنمية تراثنا عبر جسور تتصل بهذه الحضارات . فالفن لا يكفي أن يتفاعل داخل المجتمع العربي بل يجب أن يكون له تطلعات واسعة خارج حدود عالمنا العربي من أجل نشر ثقافتنا الفنية بلغة تفهمها الأمم الأخرى ويفهمها جيلنا العربي الصاعد كذلك وهذه العملية من الناحية التشكيلية ليست بالعملية السهلة بل تستوجب تراكيب جديدة مأخوذة من أجود عناصر تراثنا وإجتماعنا السياسي والاقتصادي والعلمي ومزجه بمضامين ذات لغة جديدة متطورة تفهمها الأجيال القابلة والمختلفة من شعبنا والأمم الأخرى وهذه العملية التجديدية يجب أن تحتوي على عناصر قوية وسليمة ومتكافئة في أساليبها في الفهم والتصور بصدى بعيد المدى مع الشعوب ذات الثقافات المتباينة حيث يصح لنا أن تتقبل ثقافاتنا مختلف هذه الشعوب بروح التقبل والشوق .

والشوق هنا عامل يستند الى ما نقدمه من تشكيل نامي له أساليب وقوانين ولغة يفهمها مختلف شعوب العالم بروح جمالية ملحوظة نزاعة الى الجوهر الانساني ومعالجة قضاياه .

كما أننا نبغي من وراء ذلك الدفع الاشتراكي المعاصر للأفكار المصورة أو المربوطة بنمو شعبنا وكيفية تطوير سكنه الى الأفضل والأحسن بالأخذ من أفكار الأمم الأخرى ما يفيدنا بالمساندة الى تراث ودراسات الأولين من فنانينا ومعماريينا .

أما التكوين الانشائي لها فقد بينا سابقاً في كيفية معالجة هذه الدراسات عن طريق الانماء التقني الفني من رصد وقت كاف لتخطيط المواضيع المختلفة من حياة شعبنا اليومية كحصيلة أولية مساندة الى ابتكار التكوينات المختلفة في هذا الباب أما المواضيع السياسية ومعالجة جذورها ودفع صورها الى الشعب بوضوح فيحتاج الفنان إذا ما سلك هذا المسلك ان يجهز نفسه بثقافة سياسية عالية لغرض عكس هذه الأفكار ومطاليبها في أعماله الفنية

وكذلك الاقتصادية والعلمية .

اما إذا كان الفنان يرغب في تجهيز نفسه بطاقات فنية خاصة أو ذاتية فانه لابد أن يدرس مراحل تطور الفن العالمي ويمارسه تقنيا حتى يصل الثقافات المختلفة نظرياً وعملياً في جذور تطبيقاته الذاتية المتطورة وليس من السهل أن نصور صوراً جريئة تأتي بطريق الصدفة لنقول عنها أنها إبتكارات جديدة في حقل الفن الجديد . فالصورة عند النقاد والخبراء تقرأ كما تقرأ صحيفة كتاب ليس إلاّ .

وهكذا فالتحضير للتخطيطات القلمية المدروسة عن حياتنا اليومية والطبيعية أمرها ذو اعتبار كبير كتحضير للدراسات اللونية الانشائية إن كانت تلك التكوينات مائية الألوان أو زيتية . فهي ترتبط بدراسة الطبيعة والانسان عن طريق التخطيطات الى حد كبير .

ورب سائل يقول : إنني لا أود أن أرتبط بالطبيعة ورؤياها التصويرية بل أريد ان أتحرر منها بمفاهيم ذاتية جديدة . ونحن نجيب أن أي دراسة في الفن لا تنتسب الى قواعد هذه الدراسة مصيرها الفشل فالفنان المجدد يحتاج الى دراسة الطبيعة والانسان ليجدد تصوره التشكيلي ومفاهيمه بشكل مستمر معتمداً على الجذور الأساسية التي درسها كما يفعل الموسيقي في دراسة الأولين لابتكار إنشاء جديد له يمت الى المعاصرة .

وطبيعة التكوين لها الصلة الأساسية في نسب المقاييس (الطول والعرض) في تكوين المساحة* .

كما أن دراسة اللون المستمرة وخاصة طبيعة الألوان وممارسة التطلع الى قابلية هذه الألوان أمر مهم جدا في التأثر العاطفي عند المشاهد من حيث تكوين الانشاء العام إن كان ملمساً أو ضوءً أو منظوراً .

ونربط أفكارنا وتطلعاتنا الفكرية والعاطفية والحدسية بقوانين ومفاهيم التطبيق التقني المناسب للعناصر التي تساعد على انضاج فكرة ووضوح الرؤية التصويرية أو التجسيمية في التشكيل ذو الابعاد الثنائية والثلاثية . فالبحث العلمي في تصور المقاصد التشكيلية أمر مستوجب في تنظيم عملية الفن الوظيفية والتكوينية مهما كان نوع ذلك التشكيل .

٢ – التكوين الانشائي السياسي والاقتصادي والحضاري

المفاهيم التي شرحناها سابقاً حول المواضيع السياسية والاعلام عنها باتت من الامور الاساسية المسلم بها في جميع الدول المتحضرة والمتقدمة فكيف بالدول النامية التي تحتاج الى اسناد كبير في سياستها الداخلية والخارجية ؟

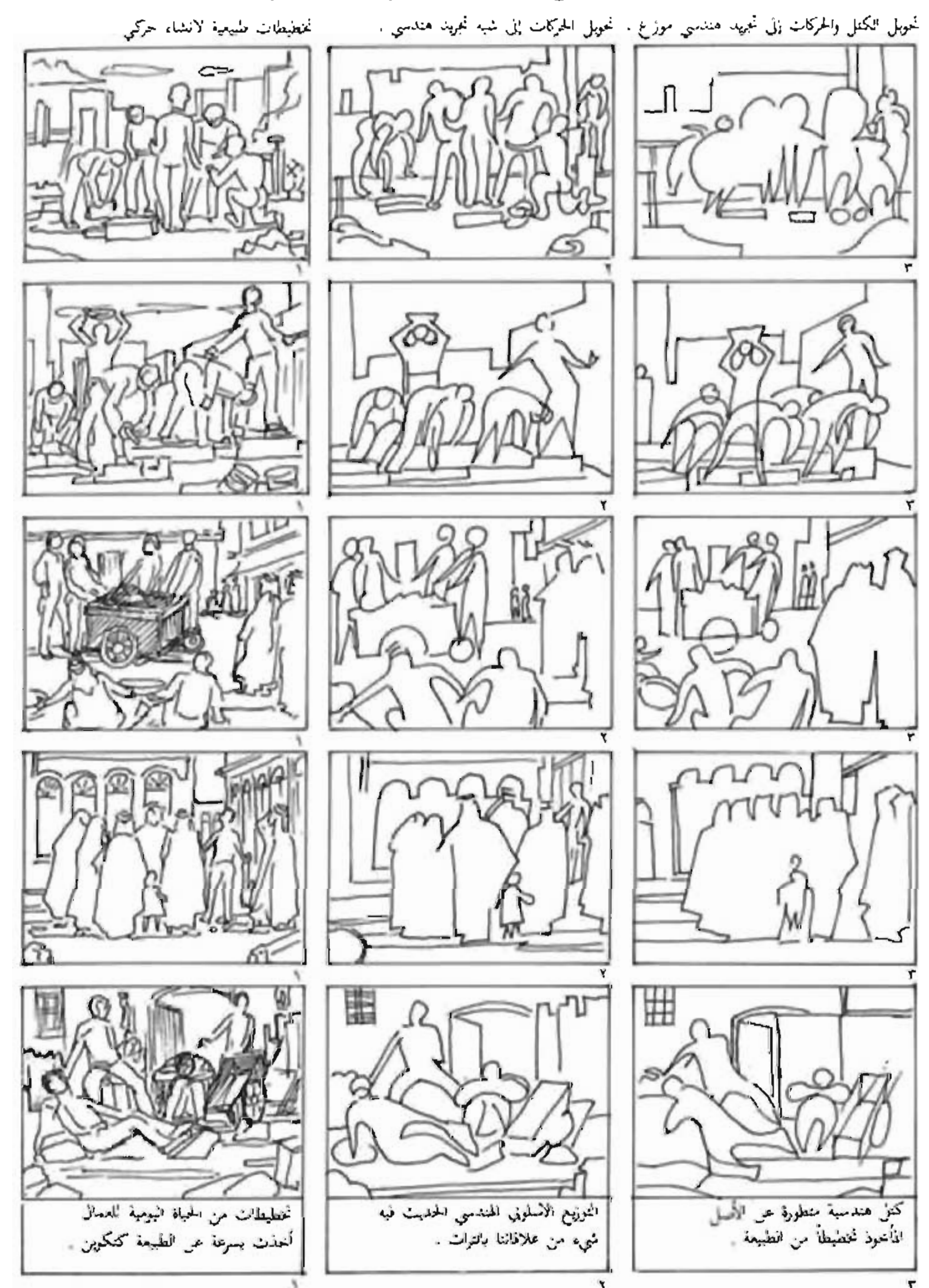
إن من الامور المعروفة فنيا هو ايصال أفكار الدولة الى الجماهير عن طريق الاعلام الفني . وهذا الاعلام يستوجب إثارة الشعارات والنقد البنّاء في الاصلاح وإبداء الرأي في السياسة والوسائل المحققة لهذه الاغراض هي :

١ ــ الاعلام السياسي والاقتصادي بواسطة الملصقات الجدارية .

٢ ــ تثبيت الاجتماعات المحولة لسياسة الدولة أو الثورة الحدية التي كانت علامة واضحة في تطور تلك الأمة فيرسم لها اللوحات الزيتية المثبتة لتاريخ هذه التحولات وشخصياتها و كذلك لا ننسى على نفس الصعيد التحولات والمشاريع والمعامل والمصانع الاقتصادية وإنمائها والاعلام عنها بواسطة :

* راجع باب الفراغ من الجزء الأول من هذا الكتاب

شكل (١٠٧) تشكيلات انشائية من الطبيعة مع تطويرها حسب المفاهيم الهندسية للكتل المتحركة .



١ ــ الملصقات
٢ ــ الجداريات الحائطية
٣ ــ اللوحات الزيتية
٤ ــ المعارض المتنقلة .

أما الناحية الاقتصادية . ففي العالم الرأسمالي علاقة بين المنتج والمستهلك ولذا أغلب الملصقات الجدارية وما شابهها وحتى اعلانات السينما كلها تدور حول هذا الموضوع أمّا الاعلام السياسي فيها فيعتبر أمره شبه ثانوي بعكس الدول الاشتراكية .

أما الاساليب الفنية المحققة لهذه الأغراض منها الصفة العامة الشعبية الاكاديمية والتي هي بعيدة عن الأهواء والنزوات الفردية للفنان .

وعبر الحضارة فالفن هو الشعلة المستديمة الاضاءة لعقول الناس روحياً وذوقياً وفكرياً . ولولا الفن على جميع أنواعه لما كان هناك حضارة بالمفهوم العلمي لها .

والتكوين الانشائي (التصويري) أحد معالم هذه الحضارة إذ هو يسجل تراث الأمة من جميع جوانبها الفكرية والسياسية والاقتصادية والاعلامية والثقافية والعلمية الأمر الذي يجعل الفن محركاً وموجهاً حضارياً ومعالجاً للمتناقضات وأهداف الأمة التي يعبر عنها الانسان العادي فنحن نحسسه بالفن . لأن الفن يدخل الى الروح الانسانية الداخلية ولا يتزحزح عنها الى ما شاء الله*.

٣ - كيفية صياغة هذه المفاهيم إنشائياً كجوهر في تراثنا النامي

للفن حركات عدة انتقالية عنصياً وعالمياً وهي ذات محور محرك في الاتجاهات العالمية . ونحن نقسمها الى الفئات الآتية :

آ ــ الفنون الأكاديمية المربوطة بالانسان ومفاهيمه .
ب ــ الفنون الحديثة الثورية العنيفة والتي تنتمي الى إيضاح حالات مستعصية سياسياً وربما إقتصادياً وثقافياً .
جـ ــ الفنون الوظيفية التي لها رسالة مربوطة بالحياة المعاشية . كفن العمارة والفنون التطبيقية الشعبية . صياغة . نجارة . سجاد . أقمشة ... إلخ .

وأما الوسائل الفنية المحققة لأغراض ذات سمات تتصل بنفسية الفنان وأسلوبه هي :

آ ــ التعبيرية Expressionistic
ب ــ الواقعية المثالية أو ماوراء الواقعية Super-realistic
جـ ــ التجريدية أو النماذج اللاتمثيلية Abstract art

هذه الصفات التي ذكرناها في الفقرة الثانية هي شائعة في الدول الغربية . أمّا الأولى فهي مربوطة بمفاهيم الدول الاشتراكية .

ونحن كأمة عربية نامية في سلم الحضارة الانسانية نقول أن لنا حضارة ذات تراث فني كبير ويمكن لنا أن نحدد مواقعنا من خلال هويتنا في البناء التشكيلي لعناصر الفن إذ أننا بهويتنا المستمدة من تشكيلاتنا التراثية النامية

* الفن والمجتمع، المؤلف هربرت ريد المترجم فارس متري ظاهر، الناشر دار القلم بيروت ــ لبنان . (ص ١٦٠)

نقدر أن نعزز هذه الهوية شريطة أن تكون معالجة لقضايانا العامة والمصيرية من خلال استخدام المدارس الواقعية مضاف اليها صبغة التراث ممزوجة بالمسحة العالمية . حتى يتقبلها جمهور الناس في كل مكان من هذه الكرة الأرضية .

لذا مسعانا في التكوين ينحصر :

آ ـ الأخذ بالأمور العامة وتكوينات لغتها العالمية بهوية محلية .

ب ـ التأكيد على التراث كهوية لعقلية هذه الأمة .

جـ ـ المزج بين الأمرين لخلق لغة جديدة معاصرة لها صفات الأصالة المميزة في تكوين العمل الانشائي التشكيلي .

فالصفات التشبيهية في العمل الفني ذو الصفات العامة (السياسة . الاقتصاد . العلم . الثقافة . الاجتماع) أمر ضروري لغاية إيصاله للناس . أما البحث الفني علمياً وحضارياً فله مقتضيات جمالية وفردية ذاتية وبحث تكويني خاص . وربما قام الفنان بالمزج بين الأمرين اعلامياً كما فعل . بابلو بيكاسو ولكن على الفنان العربي أن يجد طريقاً ومخرجاً له يمثله ويمثل أمته وعقليتها بلغة فنية ذات صفات عالمية * .

إن البحث في التراث القومي وتطوره ومعاناته الى الأفضل هو رائد الفنان العربي المعاصر . ويجب أن يكون ذلك .

* نفس المصدر السابق (ص ١٦٤)

المبحث الثامن

التراث والرؤية

١ ـ متطلبات المفاهيم التراثية ودراسة جذورها وعلاقاتها المعاصرة .
٢ ـ دراسة الجذور الفنية العربية ومقارنة علاقاتها مع الفنون المعاصرة الغربية والاشتراكية .
٣ ـ المفاهيم الاشتراكية وعلاقتها بتطور التراث .

١ - متطلبات المفاهيم التراثية ودراسة جذورها وعلاقاتها المعاصرة

آ - متطلبات المفاهيم التراثية للفن

١ ـ المتطلبات الجمالية الأصيلة للأمة العربية .
٢ ـ التعبير الفني تقليدياً عبر تاريخ الأمة العربية .
٣ ـ الفعالية الديناميكية الروح لاشباع غريزة الفن القومي .
٤ ـ التطور الدائم المتفاعل مع حاجة الانسان الى الفن .
٥ ـ مفهوم الاصالة وتطورها الى المعاصرة .
٦ ـ هل الأخذ من الحضارات الحالية أمر يستوجب التحفظ أم يؤخذ ما يتفق وعقلية حضارتنا اصالة وتطورا ؟

كل هذه أسئلة ترد الى ذهن الباحث جمالياً فيما اذا أراد التعمق في تكوين معالم فنية (أعني هنا التصويرية منها) حيث الأصالة العربية ولايتمكن الفنان من الأصالة ما لم يكن هناك وحدة في التذوق الجمالي العربي وتسجل برقيم تقليدي في الفن تشكيلاً إبتداءً من نقش الحرف ورقش الزخرفة التجريدية الى الفن التشبيهي الى الفنون الشعبية الى نضوج الذوق العام جمالياً وثقافياً وفنياً .

البحث في تطوير التراث الأصيل ليس بالأمر السهل فهو يستوجب استيعاب الفلسفة الجمالية العربية قدر ما نقدر عليه . وإيجاد عقلية ناضجة ثقافياً ذات صفات خلاقة قوامها ما ذكرنا من النقاط أعلاه وكيفية تطبيق مقومات هذه العقلية العربية الأصيلة بروح اللغة المعاصرة التي لها هوية قومية ولغة إنسانية شاملة .

وما لم تكن هناك أصولاً لتطور التراث حضارياً بوحدة شاملة وبعناصر متكاتفة مع بعضها لا يمكن لنا الخروج الى عالم فسيح واسع الآفاق والحدود .

إننا لا نعيب ما للسياسة الغربية من قوة ونفوذ في العالم ولكن هذا لا يعني أننا نلتهم هذه الحضارة الوافدة بكل عيوبها والتي هي بعيدة عن العقلية العربية ونقول أننا أوجدنا معالم فن جديد ؟ . هناك فرق بين النقل والتقليد والسطحية وبين الأصالة والتطور التراثي ومعالجته والفرق واسع بين عقليتين وحضارتين . فالأولى نتزين بها للمباهاة ، والثانية هي الأصيلة التي تعالج عواطفنا وشعورنا ومتطلباتنا الثورية والسياسية والحسية والعاطفية ومن ثم العلمية ... إلخ . الفرق واضح لذا إذا ما طورنا فننا بمقتضى حاجتنا العامة الدفينة في ضمير هذه الأمة فإننا نكون بذلك قد سعينا الى البناء الفني المتطور تراثيا وبجذور عميقة .

ونحن لا نعدم الأخذ من الحضارات الأخرى ما يضيف صياغة بعض المعاني المرئية علمياً وبأسلوب البحث

شكل (١٠٨) تطوير لتخطيط انشائي مستند إلى الواقع في (ن ١) وأما في (ن ٢) فهو ملون ومعاد تخطيطه الهندسي المستند إلى التراث أما (ن ٣) فهو دراسة لونية وتخطيطية فيها شيء من التشبيه الذي يستند إلى المدرسة العراقية التقليدية.



ن ١ تخطيط أولي لفرقة موسيقية من الواقع الطبيعي تمهيداً للتكوين ن ٢ لحركات تختلف حسب التوزيع.



ن ٢ تكوين تخطيطي لانشاء يمثل ابتداء لحالة عرض فرقة موسيقية ملوناً بالألوان المائية لتثبيت الحالة والرؤية.

ن ٣ التكوين مدعوم بالخط الدقيق وحركته التي تقترب من المنمنمات البغدادية وهو اسلوب مقترب للتراث ومستند إليه برؤية واقعية معاصرة مسطحة قليلة الظلال وألوانها ذات درجات مسطحة.

المتمكن الذي لا يفقد الأصالة لهذه الأمة مع الأخذ بالعصر وروح التطور العلمي وعقد الصناعة الآخذة برقاب الناس وعواطفهم .

وسوف لا نتعرض أكثر من هذا فيما يتصل بفلسفة الفن لأمتنا بقدر ما نسعى لايضاح الأصول التقنية في التقاليد الفنية التراثية وكيفية تطويرها والمسالك الحرة التي يتبعها الفنان دون المساس بشخصيته ورغائبه وأصالته الابداعية مندغمة فيما ذكرنا من عناصر حضارية . بيناها في هذا المبحث .

٢ - دراسة الجذور الفنية العربية ومقارنة علاقاتها مع الفنون المعاصرة الغربية والاشتراكية

دأبت المدرسة العربية التشكيلية بجميع مجالاتها أن تكون لها مميزات أصيلة تفي بحاجة الانسان العربي حياتيا ومعاشياً - كالسكن مثلاً - وحسياً وعاطفياً وروحياً كالتصوير والرقش والخط العربي وجميع الفنون الشعبية المتعلقة بهذه الأسس الواضحة .

ونحن نعرف من خبرتنا حينما يعرض علينا عملاً فنياً عربياً أو إسلامياً أو شرقياً نحُس به حتماً ونميزه من خلال مدارسه المختلفة . ولكن عموماً جميع الفنون الاسلامية تتسم بصفات أساسية تميزها عن غيرها من الفنون وحتى الشرقية منها وذلك لوجود الحضارة العربية الاسلامية متداخلة في معالمها .

فنحن في هذه الحالة نعرف جيدا خصائص الفن العربي وكيفية بنائه .

١ ـ يتميز التصوير العربي بجمال الخط البدائي الذي يشبه الى حد كبير التخطيط السومري (وهو عربي أيضا في عمق حضارتنا)

٢ ـ اللون كرمز تصويري في الفن العربي إن كان داخل مساحة تشبيهية أم زخرفية

٣ ـ البناء وأسلوبه التكويني وكيفية تطويره من التقاليد العربية الى أساليب معاصرة متسمة بروح التطور والعلاقات بين الشرق والغرب

٤ ـ هل يمكن المنظور العلمي أن يحل مشاكل كبيرة في البناء التشكيلي العربي ؟ وكيف

٥ ـ علاقة المضامين بالشكل والهيئة والبناء

٦ ـ تحويل الصياغة للهيئة من تقاليد قديمة غير متطورة الى مفاهيم إبداعية جديدة ذات صلة بالماضي والحاضر والمستقبل

٧ ـ مفهوم الحركة والنسب التشكيلية في الأشخاص والمساحات والنسب الهندسية وكيف ننظر لها .

كل هذه المفاهيم تجعلنا أن نتدارسها وبعد الدرس هل يتولد عندنا الاحساس بتطويرها حسب استقرائنا العلمي وكيف ؟ هنا يكمن عامل الفن والنظرة والاسلوب .

وبمقدار ما نأخذ ونطور يكون الابداع حليفنا وهكذا ، ولكن من الصعوبات التي سوف نجابهها هي الحفاظ على شخصية الفنان من جهة وشخصية الأمة العربية من جهة كقومية واللغة التي نخرج بها وايصالها الى كل جنبات الأرض* .

٣ - المفاهيم الاشتراكية وعلاقتها بتطور التراث

من جذور الأمور الاشتراكية المربوطة بالتراث هي ما يلي :

* حماية الفن العربي للدكتور عفيف بهنسي (ص ١٨٢) الناشر عالم المعرفة سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت ١٩٧٩

آ ـ الرجوع في المضامين الى روح حاجة الأمة القومية الاشتراكية .
ب ـ الالتزام بالواجبات العامة ودراستها وتطوير فنونها .
جـ ـ البداهة في الواقعية وحل متناقضاتها .
د ـ التطور من البحث في تفاصيل الفن التراثية الى تكوين البديهيات العامة في بناء العناصر التشكيلية .
هـ ـ الرموز الاشتراكية كحافز موجه .
و ـ التعامل مع التراث بشكل رئيسي للمزج بين ماله وما عليه ومن أجل التأكيد على الروح الثورية للأمة العربية .

إن المفاهيم الاشتراكية لاتتنافى مع روح الأمة العربية وفنها طالما كانت هذه المفاهيم هي الحاجة الملحة المعاصرة لانبثاق النور العام للتقدم الميداني لهذه الأمة وطالما كانت هذه الحاجة ملحة فهي دون شك جزء من تراثنا المتطور ولابد من السعي الاعلامي له بجدية الفنانين والدعوة لها مع حصيلة التأقلم الرئيسي في المفاهيم هذه . كما فعل فنانو عصر النهضة إذ أعلوا كلمة الدين في فنونهم دون المساس بمستواهم وذكائهم الفني .

إننا إذ نسلك هنا في حدين وقطبين رئيسيين

الأول ـ الواقعية الأشتراكية الحديثة ذات السمات التراثية .
الثاني ـ الرقش التجريدي العربي وهو أبو الفنون اللاتشبيهية الحديثة في العالم الغربي .

وقد بينا سابقا سمات التعامل مع الواقعية الأشتراكية ونكتفي بهذا القدر منها وأما الرقش العربي كما أوضحنا معالمه في هذا المؤلف وأعطينا نموذجاً تحليلياً له في الشكل (١٠٤) فسوف نقول هنا . أن الزخرفة العربية واسعة جداً بوسوع حضارتنا ولها سمات رئيسية تختلف عن سمات الرقش الفارسي أو الهندي . وهي تعتبر من الناحية البنائية أصالة متمكنة في البناء واللون والتكوين .

أما الفن التشبيهي العربي فنلاحظ فيه العلاقات في تكويناته بالطرز المعمارية وأقواها وجذر بنائها ولكن يتميز الفن هذا بالتعبير الجميل والذوق الدقيق (المنمنمات) ودقة الخطوط وجمال النسب العربية في الأشكال والأجسام ولكن ينعدم هنا ظاهرتين رئيسيتين موجودتين في الفنون الغربية هما :

١ ـ الضوء والمنظور .
٢ ـ انعدام النسب التشريحية التي لها علاقة بالانسان الطبيعي وعوّض عنها بنسب صياغية تلتحق بذوق وشخصية الفنان مستندة في الأساس الى الصيغ السومرية وتأثيرات فارسية الى حد ما .

إن كيفية التطور التراثي عبر الحضارة العربية أمرٌ ضخم وضخم جداً ولكن يجب تطويره باصرار واصرار الفنان بقدر ما تمثله عبقرية هذه الأمة في أفرادها المتميزين من الفنانين وهو واجب ملقى على الصعيد التكويني لهذه الأمة وعلى شبابها وفنانيها أينما وجدوا في أنحاء البلاد العربية .

المبحث التاسع

الإنشاء والرؤية الموضوعية

١ ــ كيفية صياغة الأفكار مع العناصر تطبيقياً خلال الرؤية الموضوعية .
٢ ــ الرؤية والخصائص الفردية والقومية للفنان .

١ - كيفية صياغة الأفكار مع العناصر تطبيقياً خلال الرؤية الموضوعية

مبدئياً نحن لا ننفي ما نتعلمه من الغرب «فالعلم نور» من أي جهة كانت ولكن ما نطبقه في تشكيلي فننا هو الأمر الذي نبحث عنه، فالعالم يتصارع خلال تطورات عنيفة منها سياسية واقتصادية وثقافية وعلمية واجتماعية وميدانية . وهذا الصراع يحتاج الى تيقظ مستمر في كل ما تستوجبه فاعلية كل أمة ومنها عالم الفن التشكيلي . فلا نقول أننا درسنا علم الغرب وكفى بل نقول أننا ندرس الغرب والشرق وعلم العرب وكل أمة أخرى إن أمكن لنرى ما يجب رؤياه من هذا الخضم الكبير حيث نصفي منه العلاج والدواء الذي يشفي غليل تطورنا بروح العصر الذي نواكبه شريطة أن نخضع هذه المعاصرة الى ما يلي لتأليف ما نبغي منه فنياً :

آ ــ الذوق الجمالي
ب ــ تفاعل الأحداث
جـ ــ تفاعل الأحداث العربية في خضم التفاعل العالمي العام
د ــ تبسيط لغة الفن حيث يفهمه العربي والأجنبي على حدٍ سواء
هـ ــ الاستفادة من روح التراث وأخذ ما يلزم وترك ما لا يلزم
و ــ التأكيد على العقلية العربية العلمية المتطورة ودمجها في تشكيلاتنا الانشائية
ز ــ الاستفادة من التقنية الفنية العربية وإنمائها وتقديمها الى العالم بروح مناسبة مؤكدين فيها على العقلية والنهج والتراث
ح ــ دفع المتناقضات في المجتمع العربي الى التلاشي عن طريق إظهار مساوئها العامة عن طريق التكوين الفني .

كل هذه العوامل السائدة يجب أن يكون لها القوة الديناميكية الدافعة على نحو نفهم منه متطلبات العصر من كل الوجوه ولا غرو إن قلنا أن الفنان المعاصر يجب أن يلم بكل هذه المقتضيات ومتابعة أحداثها وتطوراتها ليتسنى له تشريحها وعرضها بكل إيجابياتها وسلبياتها قصد الفائدة العامة والحث على نبذ ما لا يجب والأخذ بما يجب .

أما من الناحية التقنوية . فلا نحدد مدرسة معينة بالذات لغرض السير وراءها من أجل تحقيق هذه الأهداف بل نعتقد أن الفنان هو صانع أسلوبه وأسلوب تعبيره وبالمقدار الذي نؤكد على روح التراث في أعمالنا ممزوجة بواقعية هذه الأمة ومتطلبات تطورها اجتماعياً وعلمياً وسياسياً واقتصادياً بالقدر الذي يجب أن تعطى الحرية للفنان للتعبير بوسائله الفنية ليبرز لنا مكنونات إبداعاته التعبيرية لهذه الأفكار دون التقيد بمدرسة ما شريطة أن يكون هذا التعبير تشبيهياً أو تراثياً .

التراث العربي له شقين :

١ ــ جمالي : مرتبط بالتجريد الزخرفي وله قنانيه ومطوريه .

٢ ــ تشبيهي : وهو الفن المرحلي لمعالجة وصياغة معابيرنا التقدمية الثورية والاجتماعية من شتى الوجوه .

شريطة أن تحتوي هذه التشبيهات الأصالة الصادقة والمعرفة الجيدة للتقنية الفنية وجذورها وخاصة العربية منها حتى تميز أعمالنا العربية عن المجتمعات اللاتينية مثلاً إن التشبيه عنصر مهم في الفن وهو عماد كبير في تاريخ تطور الانسان وهو يعتمد على تصوير الانسان في شتى مجالات حياته وعواطفه ولذا يتوجب دراسة تكوينه الفسيولوجي مع كل عناصر تكوينه ونسبه وحركاته والاستزادة منها تطبيقيا في التخطيط واللون لتكسبنا خبرة تساعدنا على التكيف حين إدّخال مختلف حركاته وأزيائه في عناصر الفن التكوينية لذا صياغة الفنون التشبيهية تعتمد بالدرجة الأولى على الانسان وثانياً على الحيوانات جميعها وثالثاً على الطيور ورابعاً على الأسماك وخامساً على شتى مظاهر الطبيعة من أشجار ونباتات ومياه وجبال وغيوم ومناخ ودراسات شتى لطبيعة الأقاليم المختلفة مثل المناطق الجبلية والصحراوية وطبيعة سكانها وألوانهم وأضدادهم وسلوكهم الخيالي وتجمعاتهم وسواء كان الانسان في الجبال أو الصحراء يحتاج الى دراسة كما نحتاج الى دراسة طبيعة أهل المدن .

وكذلك نحتاج الى دراسات واسعة في الأزياء عند الشعوب وخلال البلاد المختلفة وكذلك أزياء التاريخ وفنونه وأسلحته .

كل هذه العوامل تساعدنا على النضوج الفكري والتشكيلي وخاصة السفر والمشاهدة للمتاحف والشعوب ومشاهدة مختلف الحضارات والبلاد أمر ضروري للفنان حتى يستوعب ويكوّن لديه حصيلة ثقافية ومن ثم علمية تساعد خياله على التصور والعطاء .

٢ – الرؤية والخصائص الفردية والقومية للفنان

هناك ما نعتقد أن الفن وأصالته تعتمد على هذه الخصائص الثلاثة كي تمثل تراثاً فنياً أصيلاً مرتبطاً بعقلية قوم من الأقوام . فالرؤية في الفن إبداءً وتطبيقا لها جذور مرتبطة بكيان وتقويم الفنان الشخصي وغناه الفكري والعلمي والثقافي والعاطفي . ومعناه أن الفن مرتبط بالفنان كمزاج شخصي من جهة وكعلمانية من جهة أخرى فاذا ما ارتبطت العواطف الفردية بعلمانية الفنان وأخذت طريقها الى التطبيق الفني خرجت الرؤية متكاملة وواضحة ناضجة قبل بها المشاهدون في كل مكان وإذا كانت أي فجاجة في هذه العوامل كانت هناك أسباب لفشل اللوحة أو العمل أي كان نوعه .

فصياغة الانشاء تعتمد اجمالاً على العوامل الثلاثة وكل من هذه العوامل لها دراسات مستفيضة شرحناها في هذا المؤلف وسابقه ونحن نعتقد أن الاستزادة من الاطلاع والمعرفة والتطبيق تزيد من رغبات وعواطف الفنان في الجنوح الى العمل وخوض ميدان الفن بكل قوة وصلابة وذلك لاعتماده على هذه العناصر ومن خلال تشعبات هذه العناصر ندرك مدى خطورة الرسالة المسلمة بأيدينا وجديتها . لذا نحن ننظر الى الموضوع البنائي للفن موضوع علمي وثقافي من جهة وموضوع عاطفي إلهامي من جهة أخرى وكل هذه العناصر مربوطة بالصور التي نتخيلها ونطبقها ونعطي معاني جديدة وأصيلة في كل مرة نستجد ونجدد عملنا .

الختام

أخيراً قد عرضت في هذين الجزئين مفهوم أسس عناصر الفن بحثاً وتطبيقاً وأوجزت ما له علاقة بالفنون التشكيلية الرئيسية وهي :

١ ـ العمارة .
٢ ـ الرسم .
٣ ـ النحت .
٤ ـ التصميم .
٥ ـ الفخار .

وبما أن إختصاصي الرسم فقد قمت بتدريسه ودرسه بمدة لا تقل عن أربعين سنة وبخِبَرٍ مختلفة منها التطبيقية الفنية البحتة ومنها النظرية ومقوماتها وعلاقتها في التطبيق وقد درست مدة لا تقل عن ثلاثة عشر سنة في قسم الهندسة المعمارية وقدمت دراسات مختلفة في الرسم اليدوي المعماري Free hands drawingولازلت أدرس الفن (الرسم) في أكاديمية الفنون الجميلة حتى الآن . وقد خرجت بالمعاني التالية :

يحضر ذهني أبيات الشعر التي قالها الشاعر الانكليزي (جون كودفراي سكس) John Godfrey Saxe عما يتعلق بنظرة الفنان الى العالم . والقصة قيلت بالشعر كالآتي :

"كان هناك ستة من الهنود العميان ذهبوا لمشاهدة الفيل رغبة منهم بالتعرف عليه حتى يرتاح فكرهم عما سمعوه" .

الأول : التقى بالفيل واصطدم به وكاد يقع فتلمسه فوجده أصمّاً مسطحاً فقال إنه يشبه الحائط .

الثاني : تلمس الناب فوجده ناعما أملساً مدوراً صلباً مدبباً فقال ياله من فيل عجيب إنه يشبه "سيف المبارزة الحاد" .

الثالث : تلمّس الخرطوم صدفة ووجده كالأنبوب لدناً ليناً يتحرك فقال ربما كان الفيل يشبه الحية .

الرابع : وقعت يداه على ركبتي الفيل العريضتين وامتدتا الى أعلى فقال ربما كان الفيل على هيئة شجرة .

الخامس : مدّ يده فلمست أذن الفيل الكبيرة فقال يا للعجب ربما كان هذا الحيوان على هيئة مروحة .

السادس : وقعت يداه على ذنب الفيل فقال يا للعجب ربما كان هذا الحيوان على هيئة "حبل" .

وهكذا كان هؤلاء العميان الستة كلهم وقعوا في الغلط العام ولكن كل منهم جزئيا كان يقرب من الوصف الصحيح المقارب .

وهكذا حال الفن وطلابه فكثير منهم يدعي أنه الصحيح بينما غيره خطأ والحقيقة أن للحياة ألف زاوية وزاوية للرؤية ويجب تلمس هذه الزوايا بعقل مفتوح ورؤية سليمة مقاربة حيث يجب الجمع بين الموضوعية المستندة الى المنطق والرؤية الفنية المساندة لهذا المنطق لا كما فعل العميان كل ينظر من زاويته فقط ويعتقد أنه

الصحيح . فالحياة لها شمولية واسعة ذات جنبات متعددة وكلما رأينا هذه الشمولية ازددنا منطلقا وانطلقنا الى حلوله الفنية * .

وإنني أنصح بتعلم ما شرحناه من العناصر وبالسرعة الممكنة وإن كنت طالباً أو باحثاً فهو يفيد النضوج الفكري الذي يمكنك من حرية التعبير فهو عبارة عن قواعد اللغة المطلوب الكلام بها . وهكذا فنحن نعتقد أن «أسرار الفن» التي كانت تسمى سابقاً وخاصة أسرار الأساتذة قد زالت الآن وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية وأصبحت هذه العناصر السرية إذا صح التعبير علماً مبوباً مشروحاً ممهداً لطلاب الفن والبحاثة في هذا المجال وهناك عشرات من الكتب الأجنبية تبحث في هذا المجال حيث لا ينعدم للانسان المتتبع أن يستزيد منها لرفع ثقافته المستمرة التي ستكون عونا له .

وأخيرا فهذا العلم النظري المشروح هنا له تطبيقات فردية ونماذج للفنانين العراقيين المعروفين بمقدرتهم كأساتذة وفنانين خير هادٍ لنا في تحليل ما قلناه في هذا الكتاب كما إنني قد شرحت فنيا وعلميا كل ما له صلة بنظرية ما أو فكرة ما أو تطبيق ما خلال المدارس الفنية الشائعة من القديم وحتى هذا اليوم في العالم جميعه تقريبا ملقي نظرة عامة شمولية علمية .

أتمنى لطلاب الفن والباحثين الفائدة المرجوة ومن الله التوفيق .

* Art structure, by Henry N. Rasmusen, Preface of the book P. 5

المَراجع

المراجع

١ ـ أعجوبة الضوء ـ كيف ولماذا نرى . تأليف هاي راتشليس .
ترجمة الدكتور سيد رمضان هدارة . الناشر مكتبة الوعي العربي .
٥ شارع كامل صدقي ـ بالفجالة ـ القاهرة (١٩٦٠) .

Copyright -C- 1960 by Hyman Ruchlis the wonder of light. Published by Harper and Brothers. New York .

٢ ـ الظواهر البصرية والتصميم الداخلي ـ وضع الدكتور حسن عزت احمد أستاذ النظريات لفن العمارة بجامعة الاسكندرية وجامعة بيروت العربية .
طبع في دار الأحد (البحيري اخوان) بيروت ١٩٧١ .

٣ ـ التربية عن طريق الفن ـ مترجم ـ تأليف هربرت ريد .
ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ـ مراجعة مصطفى طه حبيب .
نشر الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية . مطبعة جامعة القاهرة ١٩٧٠ .

٤ ـ فلسفة الجمال من أفلاطون الى سارتر . تأليف الدكتورة أميرة حلمي مطر .
نشر دار الثقافة للطباعة والنشر في القاهرة ١٩٧٤ .

٥ ـ الفن والمجتمع تأليف هربرت ريد ـ ترجمة فارس متري ظاهر .
نشر دار القلم بيروت لبنان ١٩٧٥ (ترجمة) .

٦ ـ أثر العرب في الفن الحديث ـ الدكتور عفيف بهنسي .
الناشر : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .
مطبعة الجريدة الرسمية . دمشق . سوريا (١٩٧٠) .

٧ ـ التشريح للفنانين تأليف يوجين وولف .
ترجمة الدكتور محمد عبد الفتاح هدارة ـ راجعه الدكتور أحمد البطراوي .
ملتزم النشر والطبع مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٠ .

٨ ـ العمارة العباسية في سامراء . تأليف الدكتور مظفر العميد .
من منشورات وزارة الاعلام . الجمهورية العراقية ١٩٧٦ .

٩ ـ بحث في علم الجمال ـ تأليف جان برتليمي .
ترجمة الدكتور أنور عبد العزيز . مراجعة الدكتور نظمي لوقا .
الناشر دار نهضة مصر ـ ١٨ شارع كامل صدقي بالفجالة ـ القاهرة .
مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر القاهرة ـ نيويورك ١٩٧٠ .

١٠ ـ التطور في الفنون . تأليف : توماس مونرو . نقله الى العربية :

عبد العزيز توفيق جاويد وأقرانه . الجزء الأول والثاني والثالث .
الناشر : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ـ١٩٧٢ـ١٩٧٣ .

١١ ـ فلسفة تاريخ الفن تأليف آرنولد هاوزر ترجمة رمزي عبده جرجس .
راجعه د . زكي نجيب محمود . الناشر الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية مطبعة جامعة القاهرة ١٩٦٨ .

١٢ ـ الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء ـ وضع المنجي النيفر .
الناشر الشركة التونسية للتوزيع ١٩٦٩ .

١٣ ـ أسس التربية الفنية للدكتور محمود البسيوني ـ الناشر دار المعارف . مصر ـ ١٩٧٢ .

١٤ ـ الفنان والانسان . الدكتور زكريا ابراهيم .
الناشر مكتبة غريب . الفجالة ـ القاهرة (١٩٧٣) .

١٥ ـ قاموس مشاهير الفنانين التشكيليين الأجانب والمصريين .
المؤلف فهيمة أمين ابراهيم . الناشر شركة الاعلانات الشرقية ـ القاهرة ١٩٧١ .

١٦ ـ التكوين في الفنون التشكيلية تأليف عبد الفتاح رياض .
نشر دار النهضة العربية . القاهرة ـ ١٩٧٤ .

١٧ ـ فن التصوير عند العرب ـ تأليف ريتشارد إيتنكهاوزن .
ترجمة الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي .
الناشر وزارة الاعلام العراقية بغداد ١٩٧٣ .

١٨ ـ الفن العراقي المعاصر ـ الكتاب الأول ـ فن التصوير . إعداد نزار سليم .
نشر وزارة الاعلام العراقية بغداد ١٩٧٧ .

١٩ ـ النقد الفني . دراسة جمالية وفلسفية . تأليف جيروم ستولنيتز .
ترجمة الدكتور فؤاد زكريا . الناشر مطبعة جامعة عين شمس ١٩٧٤ .

٢٠ ـ تحولات الخط واللون ـ المؤلف : حليم جرداق . دار النهار للنشر . بيروت ١٩٧٥ .

٢١ ـ التشكيلي العربي ـ المؤلف : شوكت الربيعي .
تصدر عن الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب ١٩٧٤ .

٢٢ ـ المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي . الدكتور خالد الجادر .
الناشر وزارة الاعلام . اللجنة التحضيرية لمهرجان الواسطي .
بمناسبة مهرجان الواسطي ١٩٧٢ .

٢٣ ـ الواسطي : يحي بن محمود بن يحي . رسام وخطاط ومذهب ومزخرف .
المؤلف الدكتور عيسى سلمان . الناشر وزارة الاعلام ١٩٧٢ .

٢٤ ـ ليوناردو دافنشي . دراسة تحليلية لفرويد . ترجمة الدكتور أحمد عكاشة ١٩٧٠ .
الناشر مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة .

٢٥ ـ لوحات وأفكار . المؤلف شوكت الربيعي . الناشر وزارة الاعلام ـ الجمهورية العراقية .

طباعة دار الحرية للطباعة ١٩٧٦ .

٢٦ ـ الفن العراقي المعاصر . جبرا ابراهيم جبرا .
الناشر وزارة الاعلام ١٩٧٢ بمناسبة مهرجان الواسطي في بغداد . مطبعة رمزي .

٢٧ ـ الفن الزخرفي في أفريقيا ـ و أصول التصميم في الفن الافريقي ـ
تأليف مرجريت ترويل . ترجمة مجدي فريد . مراجعة صلاح طاهر .
الناشر وزارة الثقافة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة .

٢٨ ـ فنون الشرق الأوسط . من الغزو الأغريقي حتى الفتح الاسلامي .
تأليف اسماعيل علام . عن دار المعارف بمصر ـ القاهرة ج . م . ع . ١٩٧٥ .

٢٩ ـ تكنولوجيا التصوير . الوسائل الصناعية في التصوير وتاريخها .
تأليف الدكتور المهندس محمد حماد ـ الطبعة الأولى ـ
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٧٣ .

٣٠ ـ فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية .
تأليف نعمت اسماعيل علام ـ الناشر دار المعارف بمصر ١٩٧٤ .

٣١ ـ الفن الاسلامي . المؤلف ارنست كونل . ترجمة الدكتور احمد موسى .
الناشر . دار الصياد بيروت . ١٩٦٦ .

٣٢ ـ الموجز في تاريخ الفن العام ـ تأليف أبو صالح الألفي .
الناشر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ ـ القاهرة ـ بيروت . الطبعة الثانية .

٣٣ ـ الاحساس بالجمال ـ سانتيانا جورج ـ المؤلف .
ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي ـ الناشر مكتبة الأنجلو المصرية ـ
القاهرة بمعاونة مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر .

٣٤ ـ أسس التصميم تأليف روبرت جيلام سكوت .
ترجمة الدكتور عبد الباقي محمد ابراهيم و محمد محمود يوسف .
مراجعة عبد العزيز فهيم ـ الناشر دار النهضة مصر للطبع والنشر ـ
مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ـ مارس سنة ١٩٦٨ .

٣٥ ـ جمالية الفن العربي لمؤلفه الدكتور عفيف بهنسي .
الناشر سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ
الكويت ـ صدر ١٤/صفر/ربيع الأول ١٣٩٩هـ ـ فبراير (شباط) ١٩٧٩م .

٣٦ ـ البعث والتراث لميشيل عفلق الناشر دار الحرية للطباعة بغداد ـ الطبعة الأولى ١٩٧٦ .

٣٧ ـ الفن والقومية لعفيف بهنسي (الدكتور) .
الناشر وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ دمشق ـ ١٩٦٥ .

٣٨ ـ ثورة ١٧ تموز ـ التجربة والآفاق ـ

التقرير السياسي الصادر عن المؤتمر القطري الثامن لحزب البعث العربي الاشتراكي ــ القطر العراقي ــ كانون الثاني ١٩٧٤ .

٣٩ ــ أسس التصميم تأليف روبرت جيلام سكوت .
ترجمة الدكتور عبد الباقي محمد ابراهيم
الناشر ــ مؤسسة طباعة الألوان المتحدة القاهرة ــ ١٩٦٨ .

58 - Painting Madeeasy by John Mills Gramercy publishing Co. New York 1973 .

59 - Italian Renaissance . by Ralph Faning Robert Myron. No. 53 Pitman publishing Gorporoction New York . 1965 .

60 - Early Man . by Josef Kleibl pub. by Hamlyn . London. 1975 .

61 - Encyclopaedia of Art . pub by Encyclopaedia Britannica London Copyright by Pall Mall Press LTD. 1971 . fife volumes 1, 2, 3, 4, 5.

62 - Famous Artists Course for talanted People. vol. of courses 1 to 27 .e. by Famous Artist school . westport connecticut U.S.A. 1964 .

63 - Figure Drawing for all it's Worth by Andrew Loomis. pub by Chapman and Hall London 1963 .

64 - Max Ernest by Giueppe Gatt pub by Hamlyn London 1970 .

65 - Human Anatomy for the Artist by John Raynes.
pub. by Hamlyn London 1979 .

66 - Renoir and His Art . by Keith Wheldon pub. by Hamlyn London 1978 .

67 - The Art of Color and Design . by Maithland graves.
pub. by McGraw Hill New York 1951 .

68 - Treasures of World Art . by Nicholas Try. pub. by Hamlyn London copyright 1975 .

69 - Michel Angelo and His Art . by John Furse pub. by Hamlyn London reprint 1978 .

70 - Geometric Concept in Islamic Art . by Issam El-Said. pub. by World of Islam Festival Co . Ltd London 1976 .

39 - The Renaissance . Italy 1460-1500 by André chastel. Translated by Jonathn Griffin Thames and Hudson pub. London 1966 .

40 - Seashells, by Peter Dance published by. Hamlyn London 1977 .

41 - World Ceramics, by Robert J. Charleston . publication of Hamlyn London. fifth edition 1977 .

42 - Art Structure by Henry N. Rasmusen. copyright 1950. by McGraw Hill Book Co. U.S.A. New York .

43 - Basic color an Intepretation of the «Ostwald» color system by Egbert Jacobson . Publication by Paul The bald Chicgaco 1948 .

45 - L'arte Moderna (15) il futurismo " parte terza " Fratelli Fabbri editori Milano Italy . 1967 .

45 - Figure Drawing by richard G. Hatton. Dover Publications. Inc. New York . first edition 1965 .

46 - Animals in Motion by Edweard Muybridge, Dove pub, Inc. New York. Copyright 1957 .

47 - L'Arte Moderna (16) L'Astrattismo «Parte Prima» Fratelli Fabbri editori Milano - Italy 1967 .

48 - An Atlas of anatomy for artists by Fritz Schider. Dover publications Inc. New York . 1957 .

49 - An Outline of world architecture by Michale Raeburn. first published 1973 by Octopus Books Limited 59 Grosvenor t- London Wi .

50 - Islamic Art an Introduction by David James. Hamlyn pub. London 1974 -

51 - Form and Space by Eduard Trier Thames and Hudson pub. London . 1961 printed in Germany .

52 - Three Dimensional Drawing by Andrew Loomis publishers Chap Man and Hall London 1963 . first edition.

35 - Rembrandt drawings edited by Otto Benesch. published by Phaidon press Ltd. Oxford and London 1947 .

54 - The Human Machine , by George B. Bridgman. Dover publications New York 1972 .

55 - Feeling and form (theory of art) by, Susanne K. Langer.
pub. by Routledge and Kegan Paul Ltd.
fifth impression 1973 . -Britain -

56 - Glass and Glassware. by George Savage. publishers, Mandarin Ltd 14 Westland road, Quaray bay, Hong Kong. first published 1973 . by Octobus Books Ltd. London .

57 - The Human Fiture in Motion . by Eadweard Muybridge . Dover publications , Inc. New York 1955 .

18 - Optical Illusions and the Visual Arts. by Jacqueline B. Thurston & Ronald G. Carraher. published by, Van Nostrand reinhld Co. New York. 1966 .

19 - Design and Expression in the Visual Arts-by-John. F.A. Taylor Dover publications INC New York 1964 .

20 - Art And Illusion by E. H. Gombrigh Phaidon press. London. Fifth edition 1977

21 - Creative Drawing (Point & Line) by Röttger Klante. B.T. Batsford, Ltd publigations. London Sixth impression 1976 .

22 - Behind Appearance-by C. H. Waddington FRS. 1969 Edinburg. at the university press Greenwich .

23 - Varieties of Visual Experience by, Edmund Burke Feldman. publication of Harry N. Abrams. Inc. New York . Second edition in Japan. 1972 .

24 - Arts and Ideas by William Fleming publishers Holt, Riniehart and Winston, INC. New York « Copyright » 1974 .

25 - Cezanne's Composition, by Erle Loran, university of California press U.S.A. third edition 1963 .

26 - Drawing : Seeing and Obervation by, Ian Simpson. publications. Van Nostrand Reinhold company. New York. « Copuright 1973 »

27 - The Artists Handbook, by, Alph Mayer. Pub. Faber and Faber 13 queen square, London. third edition 1973 .

28 - Ways of Seeing . by John Berger pub. by the British Broadcasting corporation and penguin Books, reprinted 1978 .

29 - The Art of Drawing, by bernard chaet pub. Holt Rinehart and Winston, New York, copyright 1978 .

30- The Painter's Methods and Materials by A.P. Laurie. Dover publications, Inc. New York 1967 .

31 - The dutch painters by Christopher Wright. Orbis publishing London 1978 . Brinted in Italy by Igda Novara .

32 - Painting Materials, Ashort Encyclopaedia. by Rutherford. J. Gettens. 1966. Dovedr publications INC. 180 Varick ST. New York.

33 - Sculpture, by Rudolf Wittkower. Allen Lane Penguin Books, Ltd 17 Grosvenor Gardens, London 1977 .

34 - The Uffizi and the Vasari corridor Blucin oberti pub. Constable London. dprinted in Firenze Italy 1978 .

35-36- Methods & Materials of Painting of the Great schools & Masters. volume one and volume two. by Sir Charles Lock Eastlake Dover publications New York first edition 1960 .

37 - The Language of Sculpture by- William Tucker . Thames and Hudson Pub. London first edition 1977 .

38 - Rugs and Carpets of the orient by Nathaniel Harris. pub. of Hamlyn. London. 1977 . printed in Spain Madrid.

Reference

1 - Art and the Future. by Douglas Davis Perger publishers. New York. 1975. 3rd print

2 - Art and industry by Herbert Read Indiana University press. Bloomington. third printing 1974.

3 - The New Art « A Critical Anthology » edited by Gregory Battcock. E. P. Duttonand Co, Inc. New York. 1966.

4 - Minimal Art A Critical Anthology. Edited by Gregory Battcock. Copyright 1968. New York E.P. Dutton & Co INC

5 - Pop Art and after. by Mario Amaya published by « The Viking Press » New York 1972

6 - « Surrealism and Painting » by « André Breton » Translated from the french. by Simon Watson Taylor. ICON. Edetions, Harper and Row,Publishers. first edition 1972.

7 - Late modern, The visual arts since 1945. second edition by Edward Lucie Smith (preager publishers New York 1976) .

8 - Prehistoric and primitive man, written by Anderas Lommel published by « Hamlyn » and printed in the Netherlands, Henkes Senefelder, pumereno. 1976 .

9 - Cezanne and his Art by « Nicholas Wadly » published by Hamlyn. printed in spain Madrid 1975 .

10 - Picasso and his Art, by Penis Thomas published by « Hamlyn » New York printed in spain. Madrid 1978 .

11 - Van Gogh and his Art by Rosemary Treble. Hamlyn. New York reprinted in Spain Madrid 1978 .

12 - « Visual Aesthetics » by JIDE Lucio Meyer, reprinted 1975. published, by Lund Humphries Limited 12 Bedford Square London WCI.

13 - The Art of Color, by Johannes Itten, Translated by « Ernst Van Haggen publisher » Van Nostrand Reinhold Company. New York. New printing in Germany 1973.

14 - The art of Light and Color by « Tom Doouglas Jones » published by Van Nostrand Rienhold Co. Canada Manufactured in the States. New York 1972 .

15 - Methuen Handbook of « Colour » by A. Kornerup and J.H. Wanscher. third edition 1978. Eyre Methuen London .

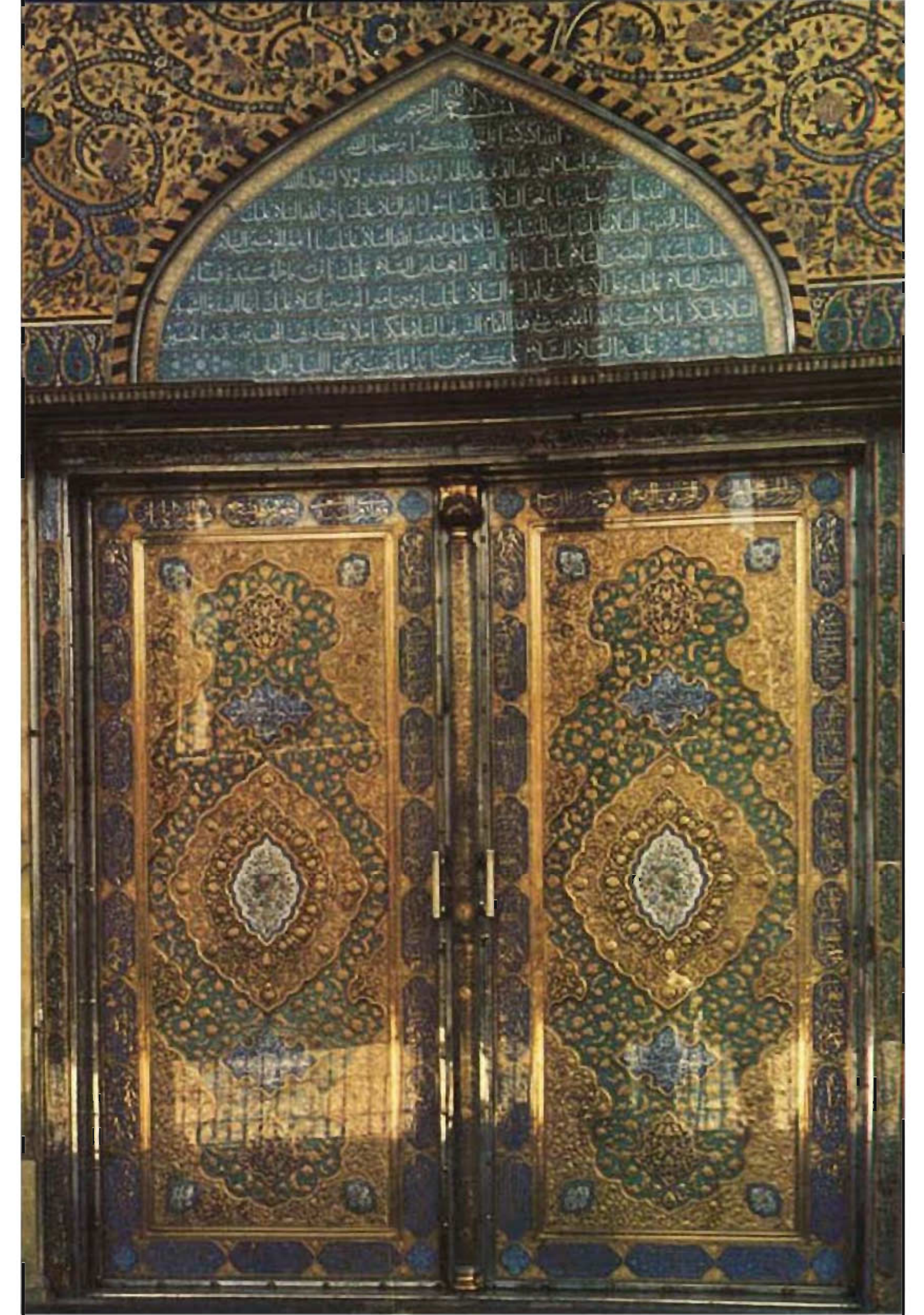
16 - « Art Fundamentals » Theory and Practice. by Otto G. Ocvirk . published by W.M.G. Brown company dubuque IOWA. U.S.A. copyright. 1962 .

17 - Lessons in Pictorial Composition. by Louis Wolchonok. published by dover publications. INC. New York. 1969 .

الصُوَرْ
الرسُوم
النَحت

الزخرفة الاسلامية العراقية المقدسة

تفصيل من واجهة مزخرفة بالفسيفساء الملون من جامع الكاظمية ـ بغداد



الزخرفة الاسلامية العراقية المقدسة

تفصيل من واجهة مزخرفة بالفسيفساء الملون من جامع الكاظمية ـ بغداد



باب من دير القديس بهنام قرب مدينة الموصل وطرازه أتابكي إسلامي متكون من خشب الجوز والرمر الأزرق وهو مدخل لباب الكنيسة



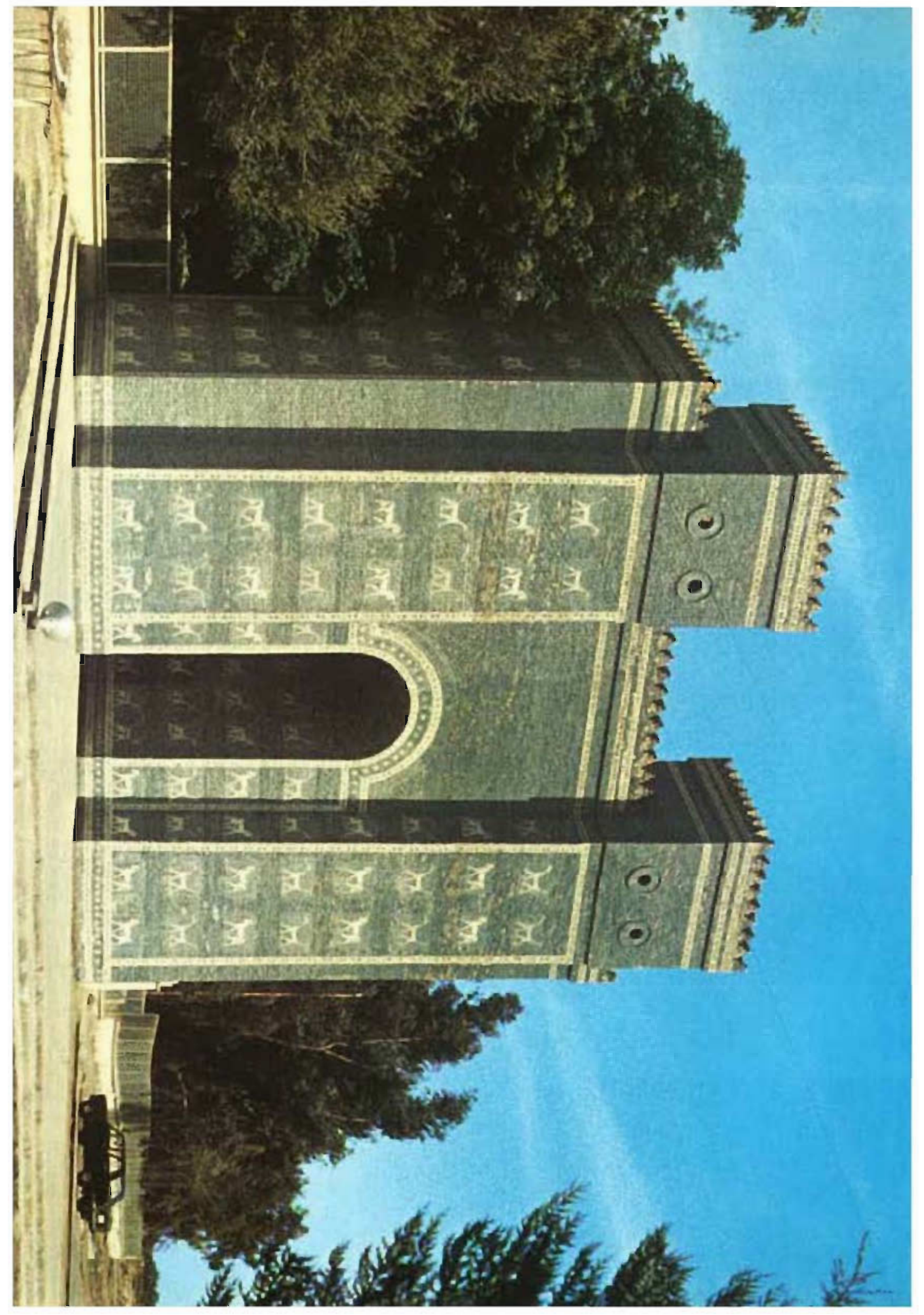
للعمارة العراقية القديمة الجدران ذات الحيوانات الملصقة بالآجرة في معبد عشتار البابلي وهو حيوان خرافي مكون من خمس
لآجر المزجج .



العمارة البابلية

باب الآلهة عشتار في آثار بابل قرب مدينة الحلة وتتميز عليه النحوت البارزة للحيوانات الخرافية . ذات الأرصفة المرصوفة

بالحجارة .



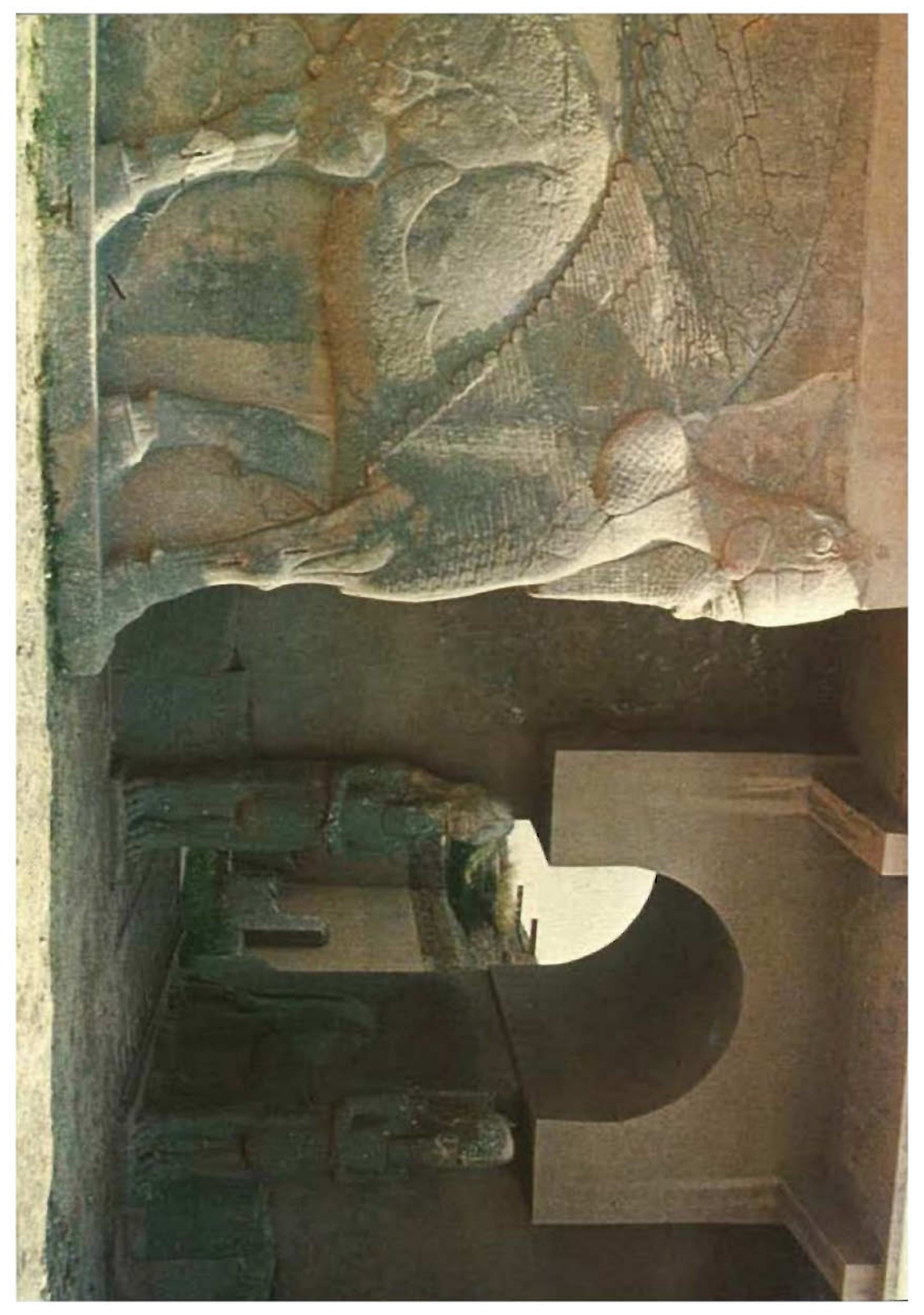
فن النحت السومري المزخرف والملون بماء الذهب

وهو رأس ثور لقيثارة بابلية وتظهر فيه قوة التعبير الطبيعي مضاف إليه زخارف ملونة لها صلة بطابع الزخرفة التراثية المعاصرة حتى يومنا هذا



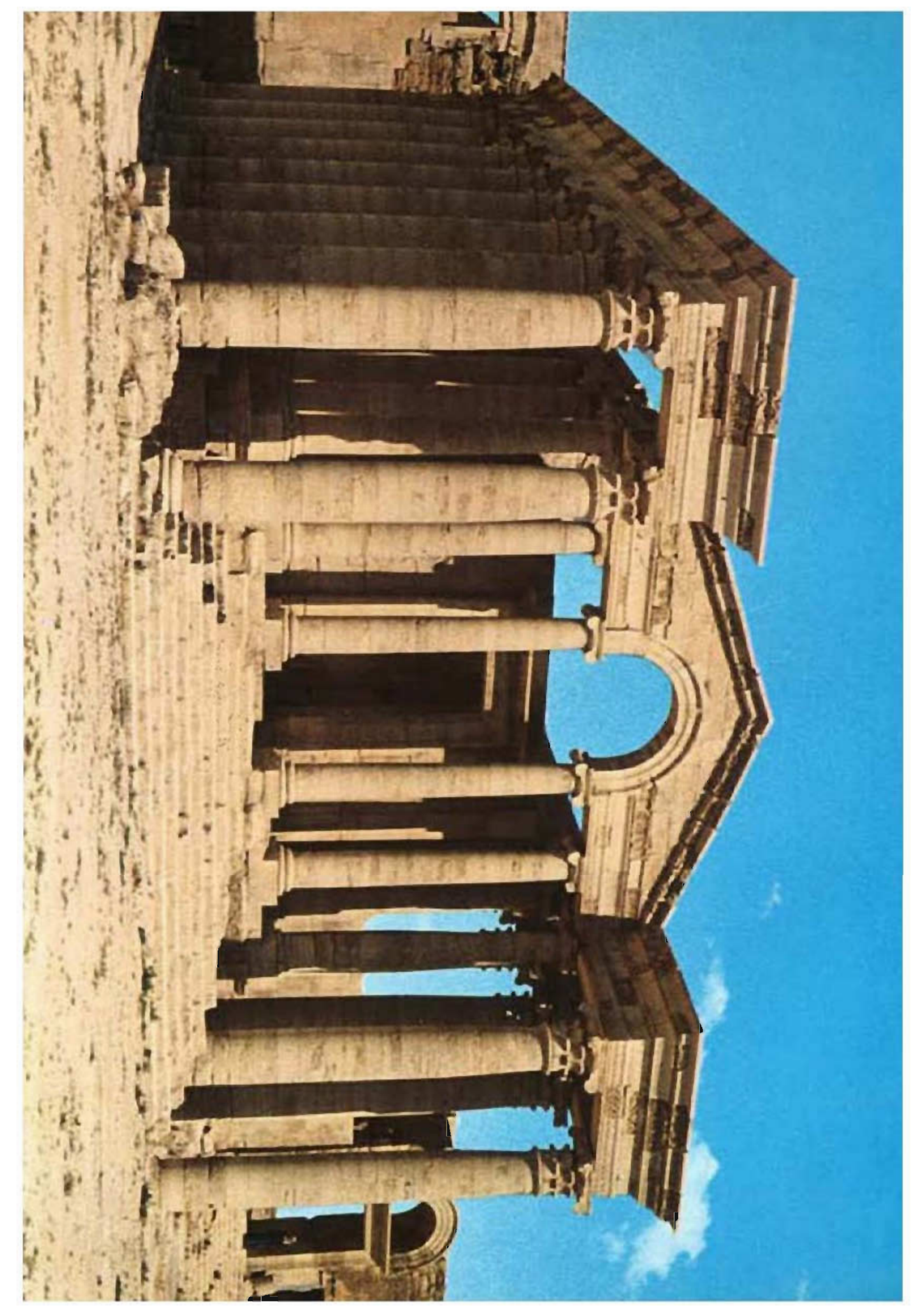
النحت الآشوري

الثور المجنح قائم يحرس إحدى بوابات (نمرود الجنوب الشرقي من الموصل) وهو يمثل الكتلة الآشورية كرمز للنحت متدغم فيها التفاصيل الزخرفية التي تساند الهندسة المعمارية في أسلوبها الآشوري .



العمارة العراقية ـ حتى ٢٠٠ بعد الميلاد

معبد مدينة الحضر ، جنوب الموصل ، وهو نموذج من العمارة اليونانية المطعمة بالأساليب الآشورية وقد قضت الدولة الساسانية على هذه المدينة حوالي ٢١٨ بعد الميلاد .

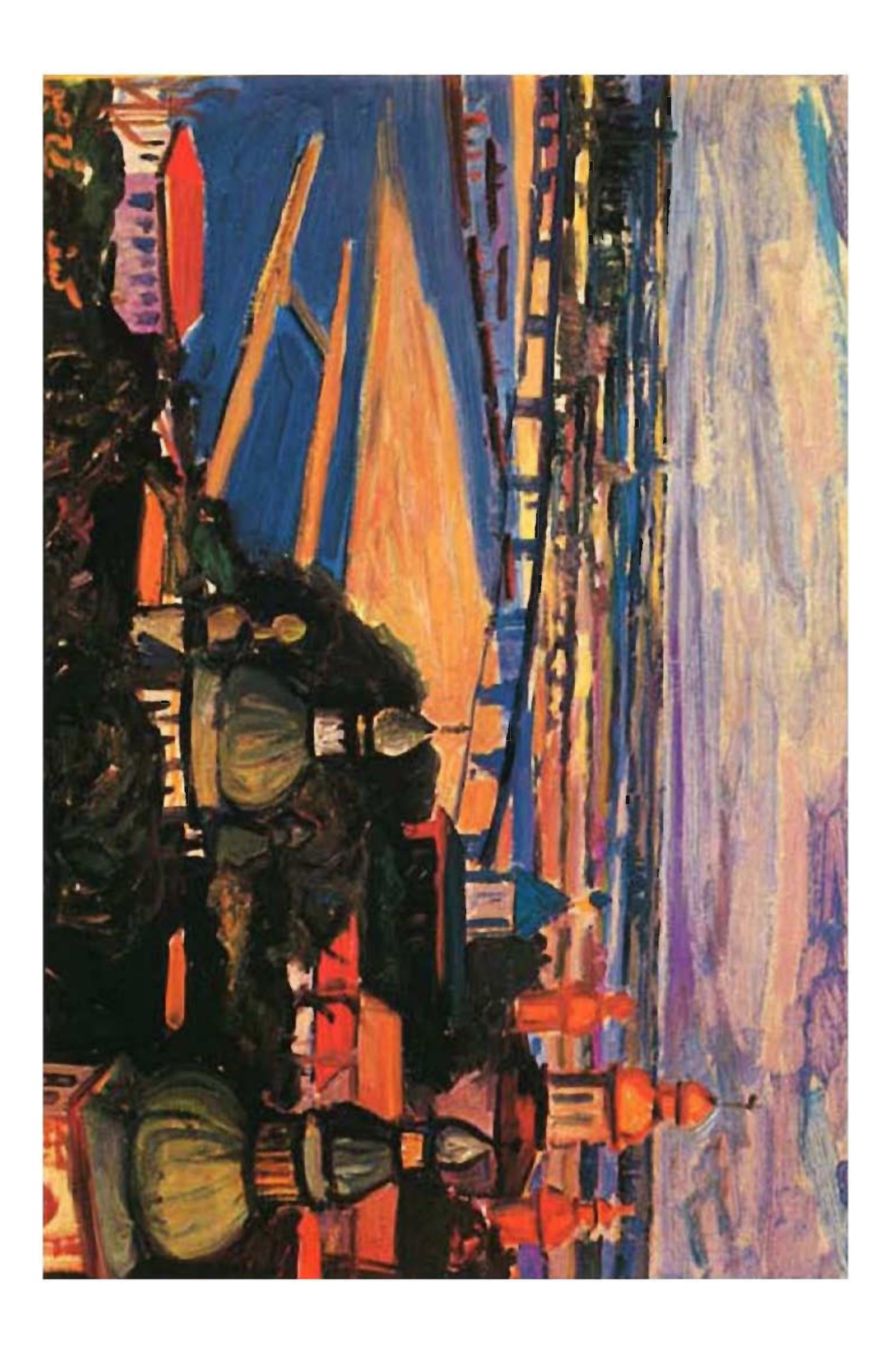


النحت العراقي البارز المعاصر

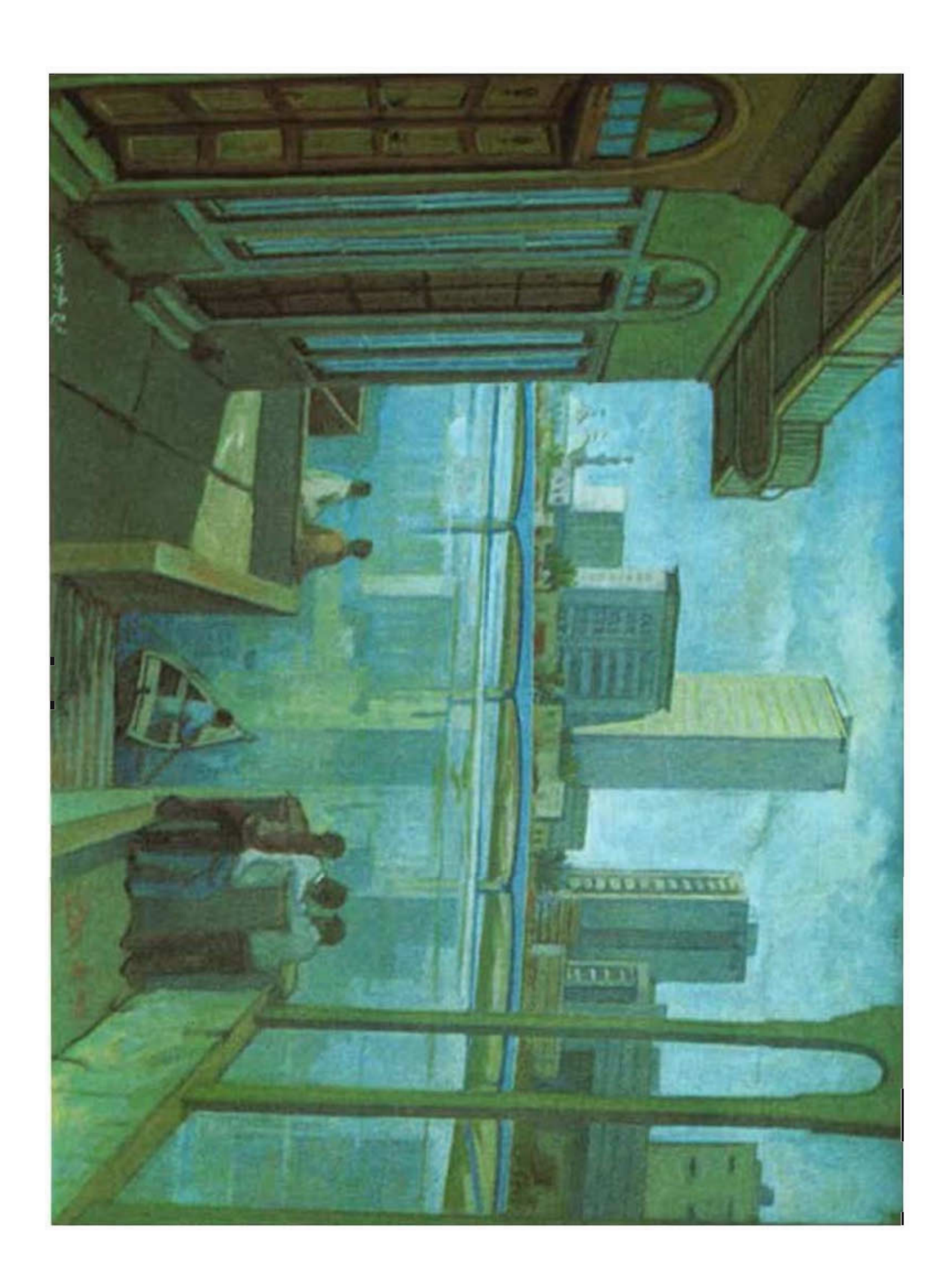
نصب الحرية للمرحوم جواد سليم (١٩٢٠ – ١٩٦١) مصنوع من البرونز على قاعدة من المرمر . وهو يمثل ٤ مراحل من كفاح الشعب العراقي ضد الطغيان والاستعمار وقد صنع بمناسبة ثورة الشعب العراقي لسنة ١٩٥٨، وهي أساس في الفكر الواضح المكمل لثورة تموز ١٩٦٨ يمثل أسلوب حديث خاص بالفنان ذو تعبير يستند إلى الحركة والكتلة .



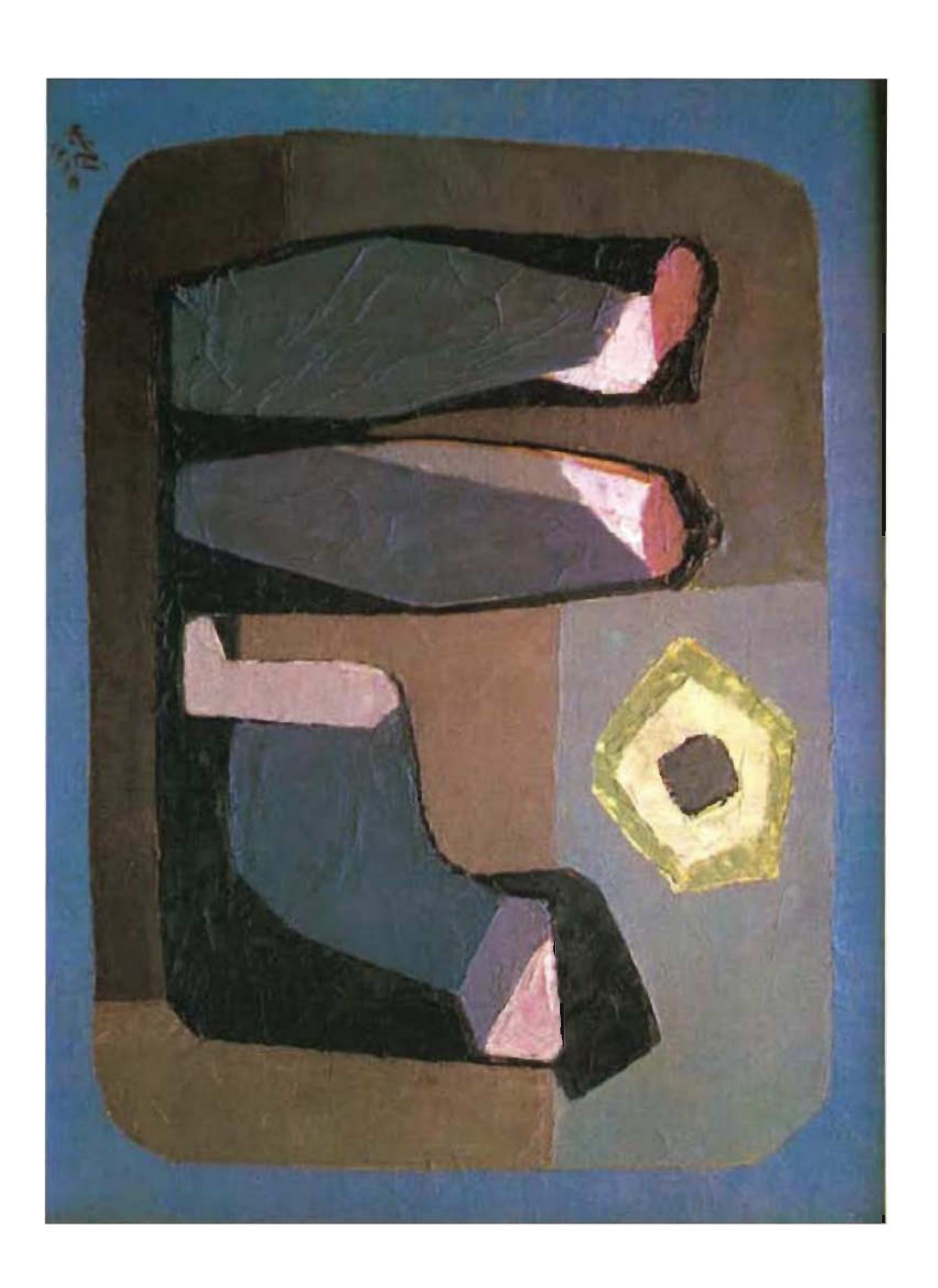
فن الرسم العراقي المعاصر ـ الفنان المؤلف فرج عبو
لوحة انطباعية لمدينة كييف الروسية رسمت عن الطبيعة ١٩٥٩ وتمثل الألوان المضيئة مع القباب الحلية



فن الرسم العراقي المعاصر ـ الفنان المؤلف فرج عبو
مشهد لنهر دجلة يمر خلال مدينة بغداد تظهر علائم العمارة القديمة والحديثة بتكوين بين المقدمة بعيداً عن الخلفية مع المنظور البعيد المدى للبناء والكتل .



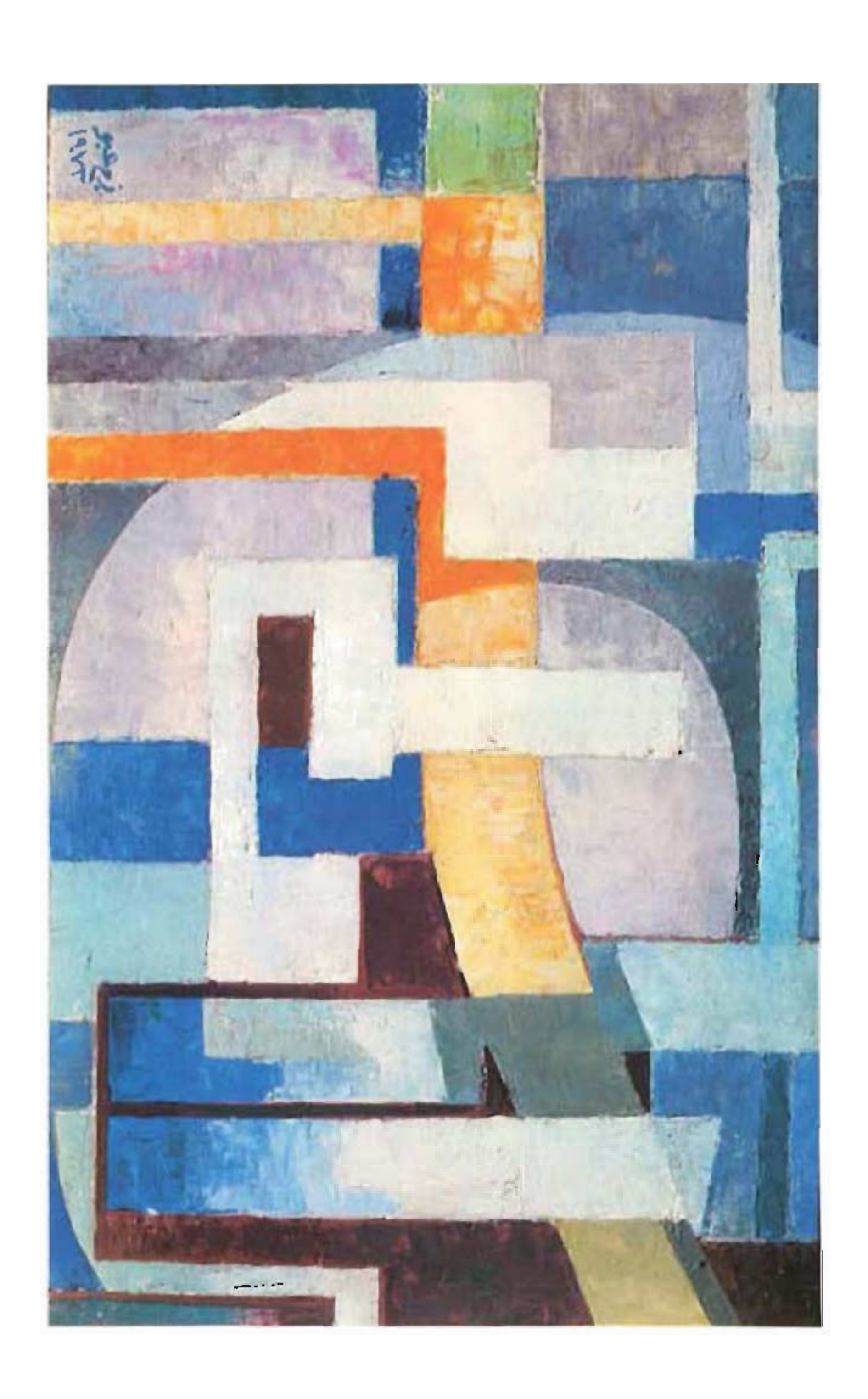
فن الرسم العراقي المعاصر ـ الفنان المؤلف فرج عبو
نساء ثلاث مترنوحن بين التجريد والتكعيب المربوط بالبناء الهرمي للأجسام من خلال عملية سحب زخرفيه لها جذور
الشرقية . مربوطة بقضايا الفلاحات العراقيات .



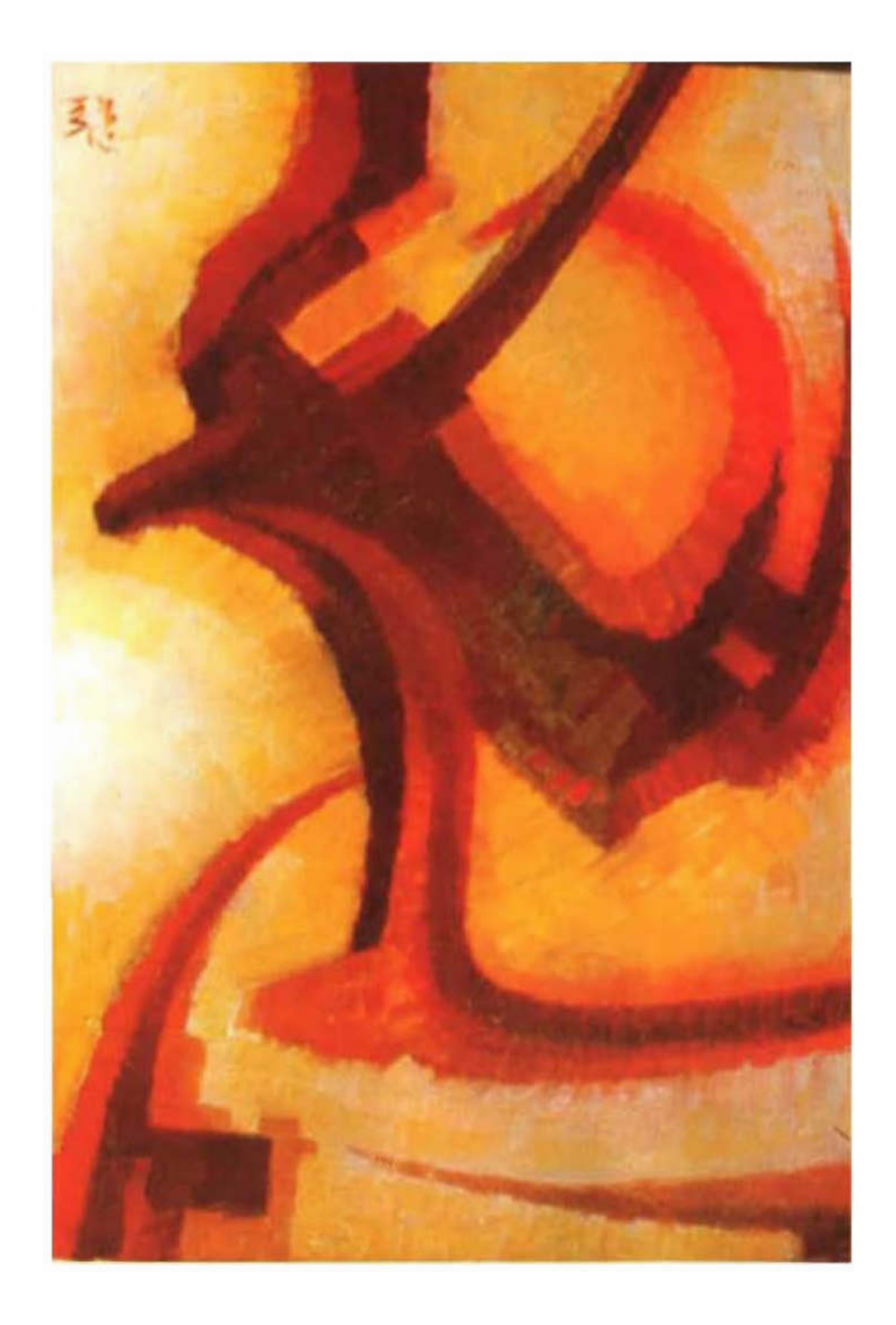
في الرسم العراقي المعاصر – الفنان المؤلف فرج عبو
تجريد مستند إلى تطوير الحرف العربي .



فن الرسم العراقي المعاصر ـ الفنان المؤلف فرج عبو
تجريد ذو طبيعة في تقسيمه الشرقي وإيقاعاته الموسيقية باللون



من الرسم العراقي المعاصر ـ الفنان المؤلف فرج عبو
تجريد هندسي ذو لون ثقيل في نوره وظلاله .



فن النحت العراقي المعاصر
نحت فخاري من عمل الفنان مؤيد نعمة رأس للأستاذ محمد عربيي .
يمثل تطوير كتل الوجه إلى التقريب لفن الكاريكاتور الصامت . مع قسمات تشريحية واضحة .



فن الفخار العراقي المعاصر
رليف مجسم من الفخار المزجج يتميز بالتكوين الثم في الموازنة والتضاد في مساحات الزخرفة ، من عمل الفنان قاسم حمزة
أكاديمية الفنون الجميلة ، بغداد .



من الفخار العراقي المعاصر

صحون من الفخار المزجج عمل الفنانة وفيقة محمد . أكاديمية الفنون الجميلة . نجد الزخرفة والخط واللون الواضح لتأثيرات الفن العراقي الاسلامي .



من الفخار العراقي المعاصر

نحت فخاري مزجج يتميز بالزخرفة والحركة الصاعدة إلى أعلى . وهو مكون من كتل منضورة من اشتقاقات الحلزون والأصداف للفنان حازم لازم أكاديمية الفنون الجميلة . بغداد .



فن الفخار العراقي المعاصر

وجه من النحت الفخاري المزجج له صفات قريبة من التجريد ذو مظهر واضح بالملمس المتباين . والنموذج يميل إلى الناحية الهندسية .

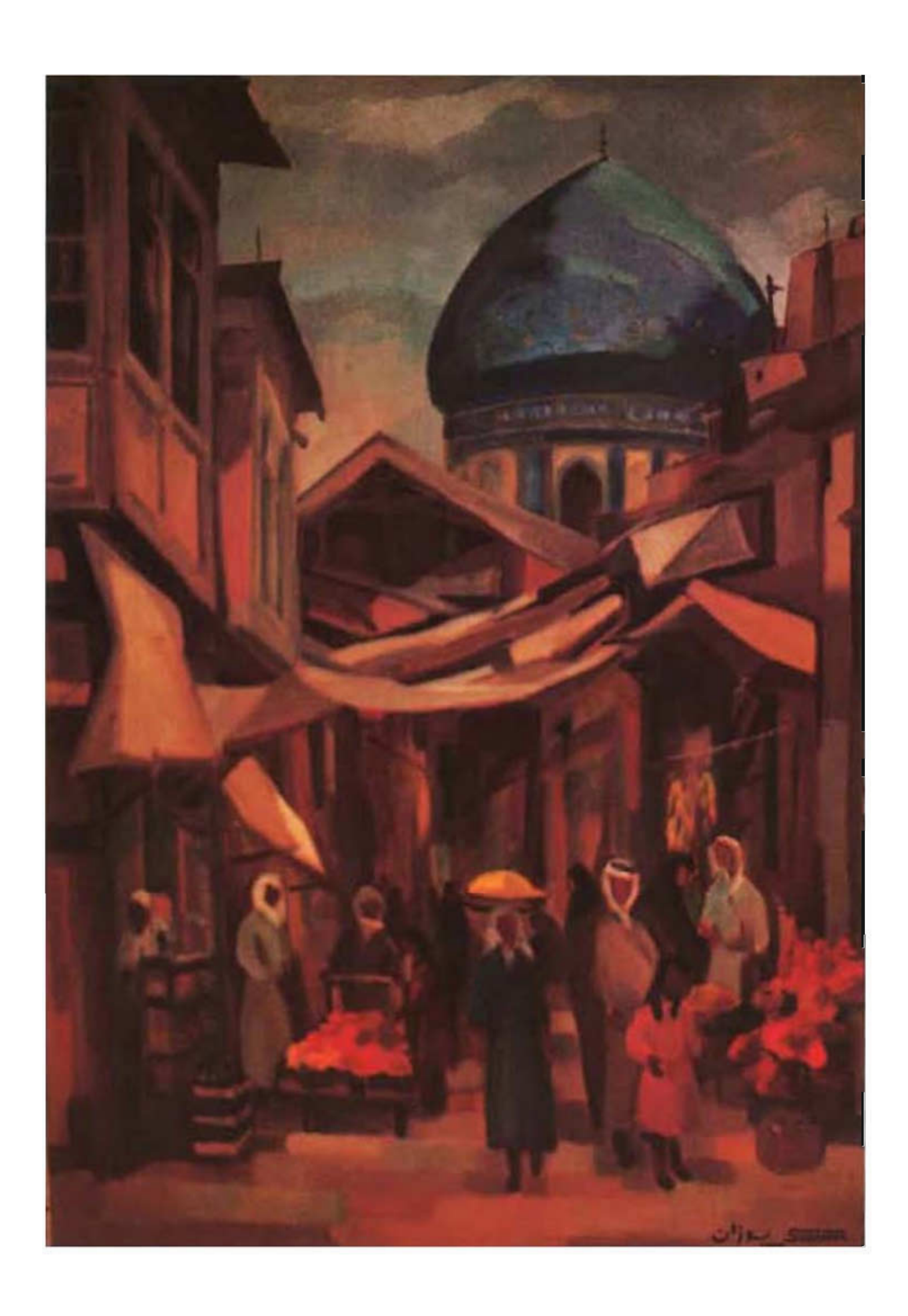


فن الفخار العراقي المعاصر

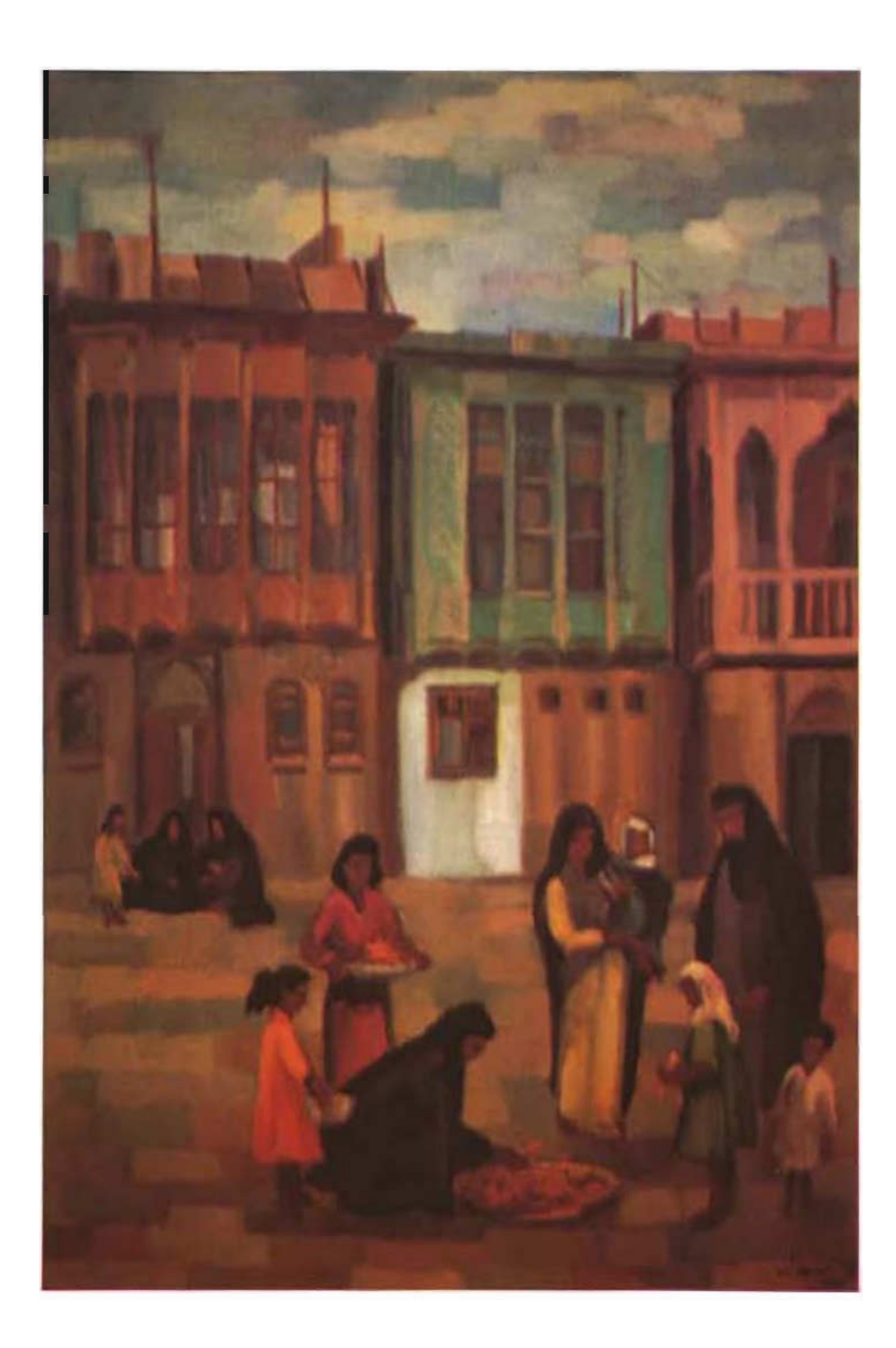
صحنان لهما صفة عربية بالتخطيط والخط واللون والشكل من عمل الفنان صائب الخربان وطارق أحمد الغزاوي من أكاديمية الفنون الجميلة . بغداد .



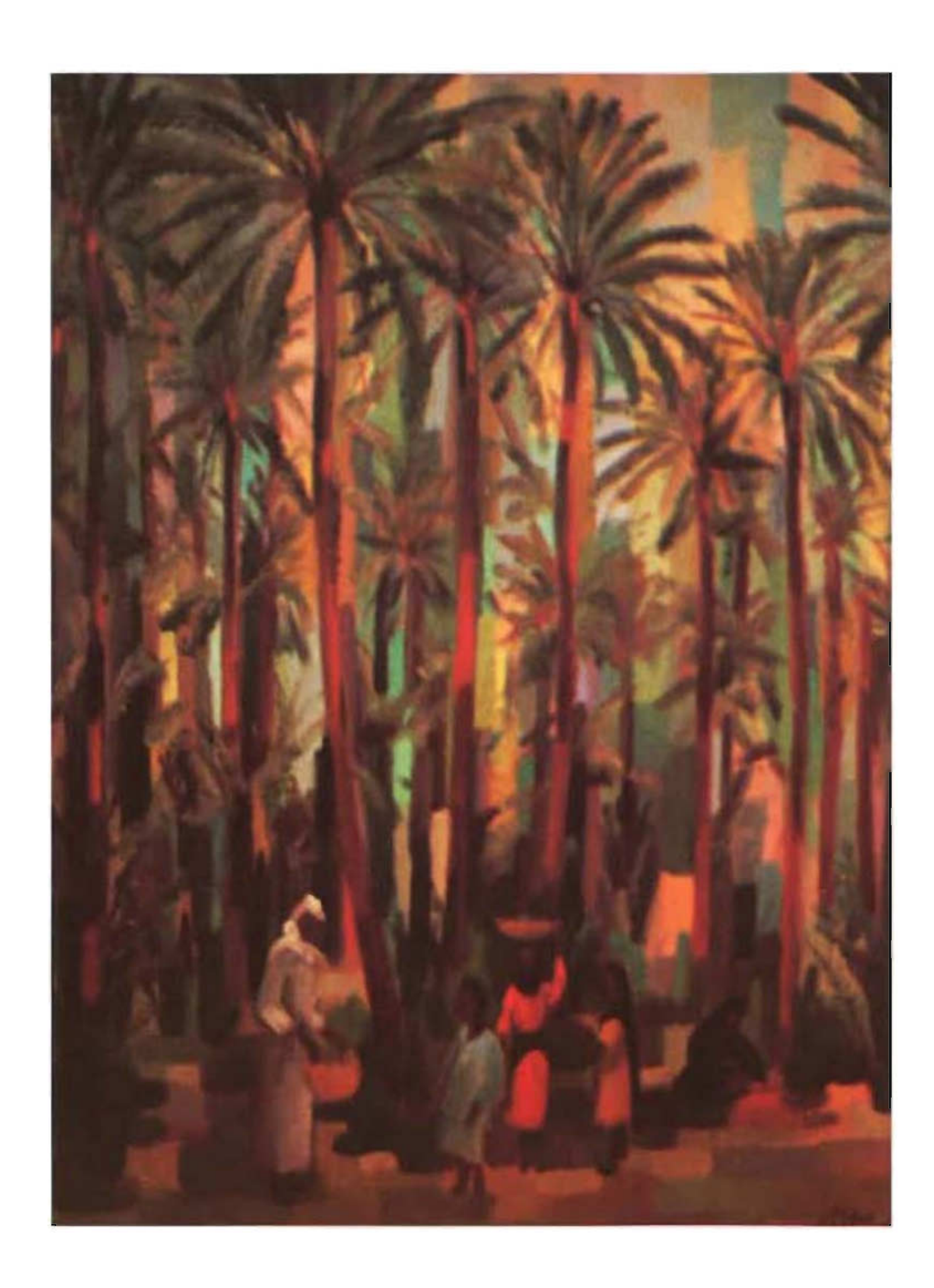
فن الرسم العراقي المعاصر – الفنانة سوزان الشيخلي
من أسواق بغداد . تظهر ثقل الكتل والجامع في الخلفية مع الشخوص الرمزية للحركة ودفء الألوان الحارة



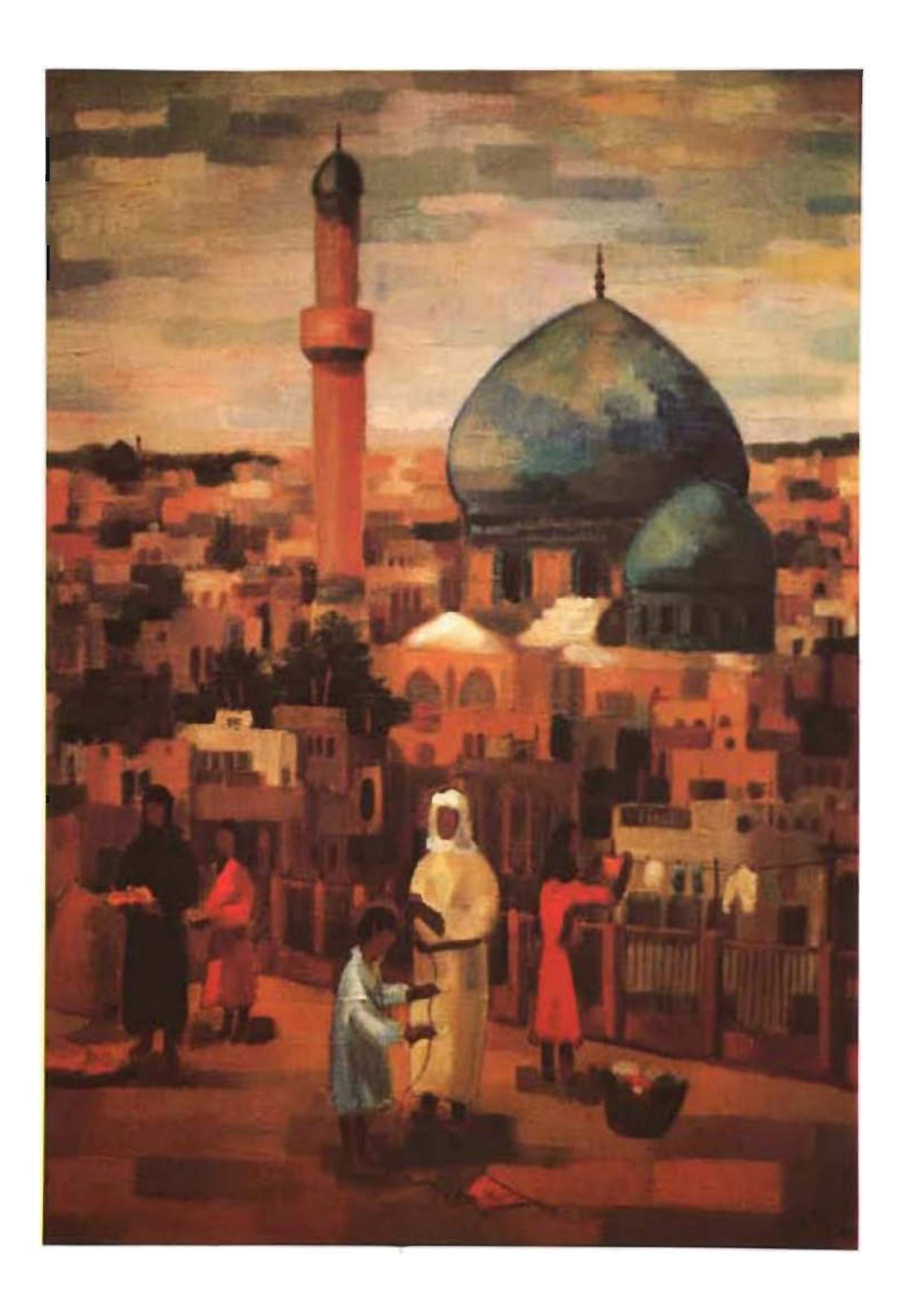
فن الرسم بالعراق المعاصر – الفنانة سوزان الشيخلي
كتل الشناشيل البغدادية على هيئة كتل مزخرفة محببة للنفس العراقية



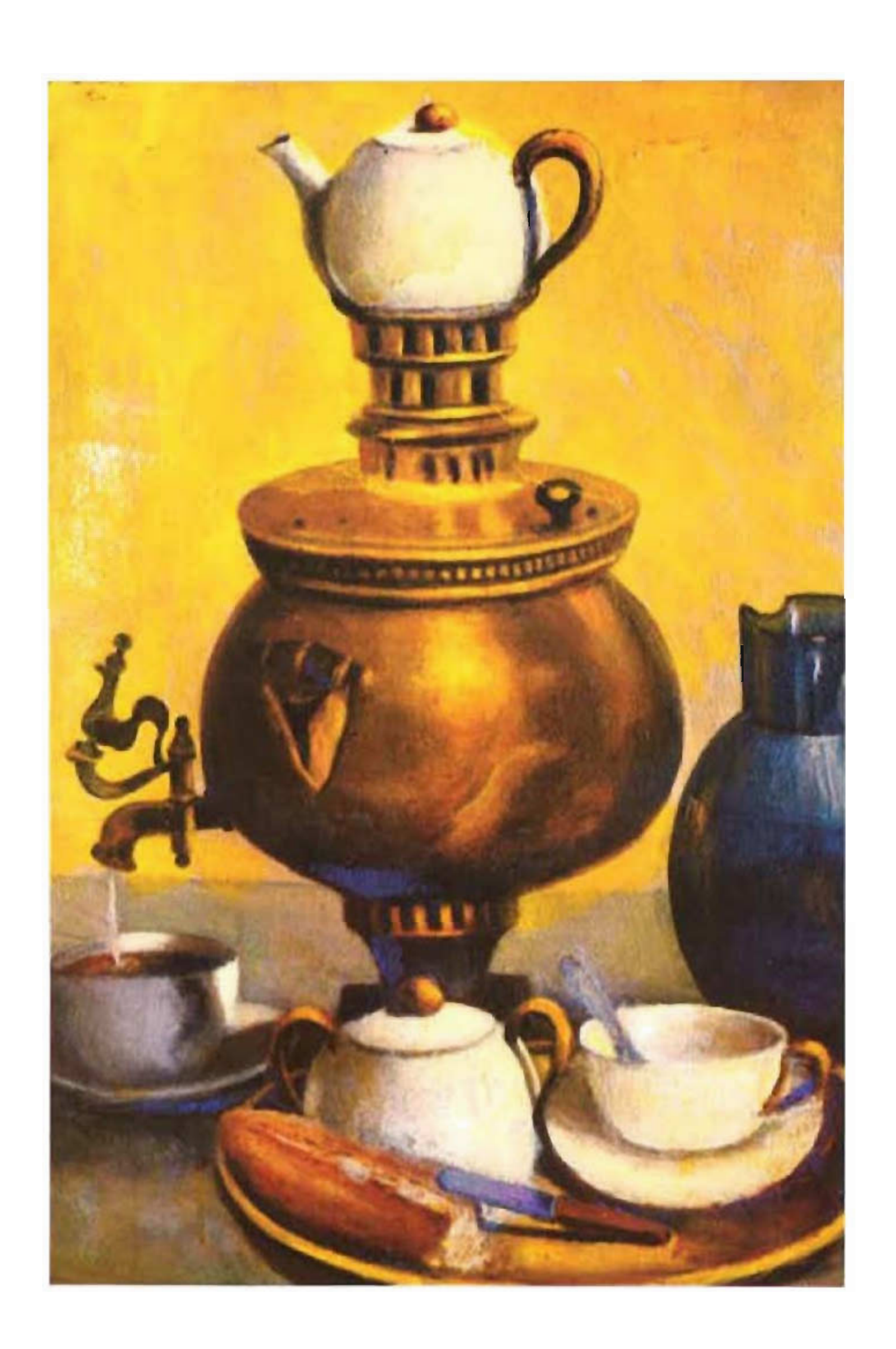
فن الرسم العراقي المعاصر – الفنانة سوزان الشيخلي
غابات التخيل الزخرفية التي توحي بحلم خيالي تخترقه حياة الفلاحين في أسفل اللوحة وعلى هيئة انطباعية ذات تقطيع بقعي هندسي



فن الرسم العراقي المعاصر – الفنانة سوزان الشيخلي
حلم القباب والمساجد والمنائر ذات التهذيب الملون وجمال كما تراه الفنانة بأسلوب يجمع بين الانطباعية والتكعيبية والتعبيرية والهندسية

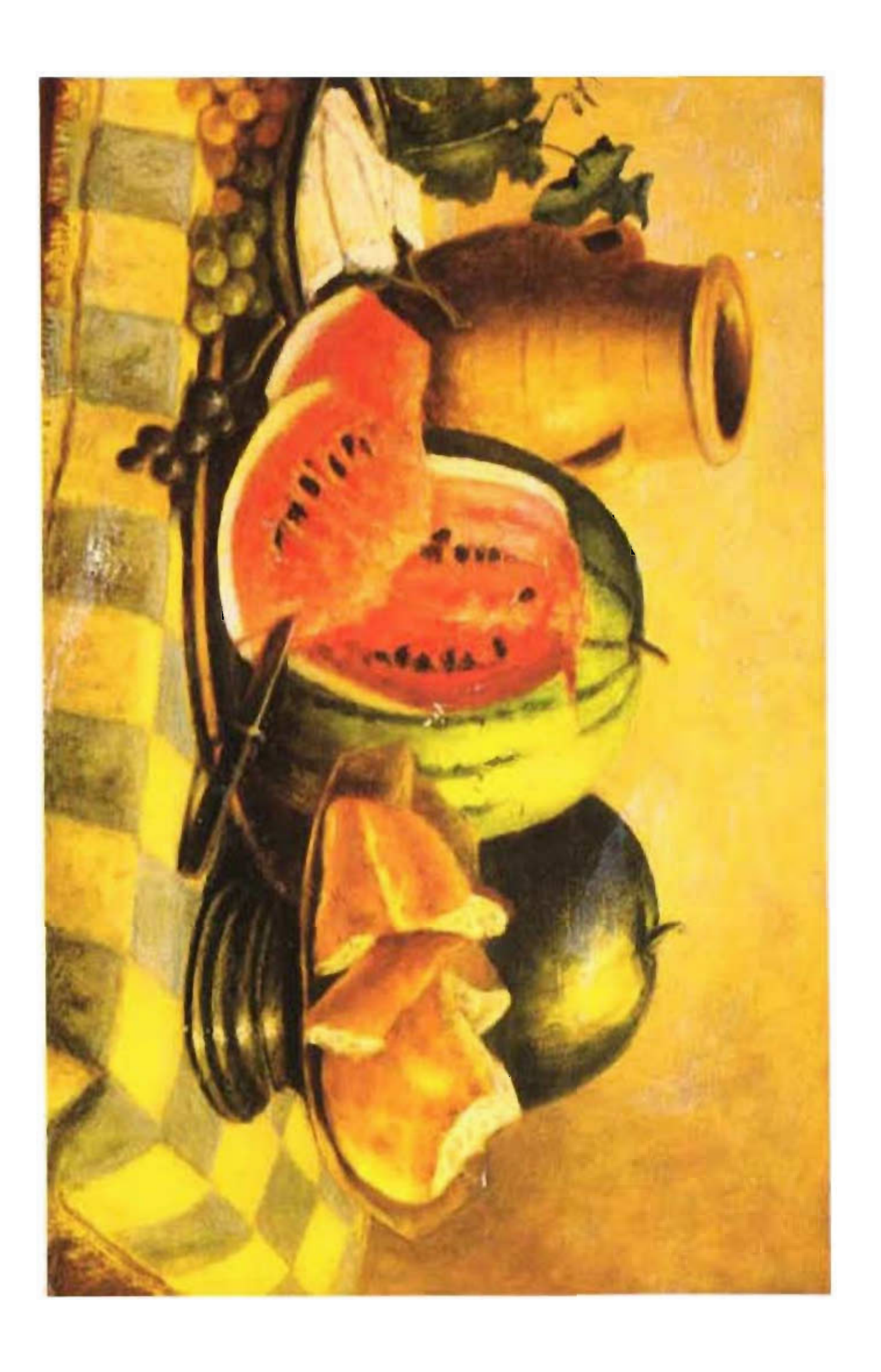


فن الرسم العراقي المعاصر – الفنان عاصم حافظ من الرواد الأوائل
دراسة لطبيعة صامتة لأدوات الشاي وهي دراسة لونية مع اضاءة قوية براقة .



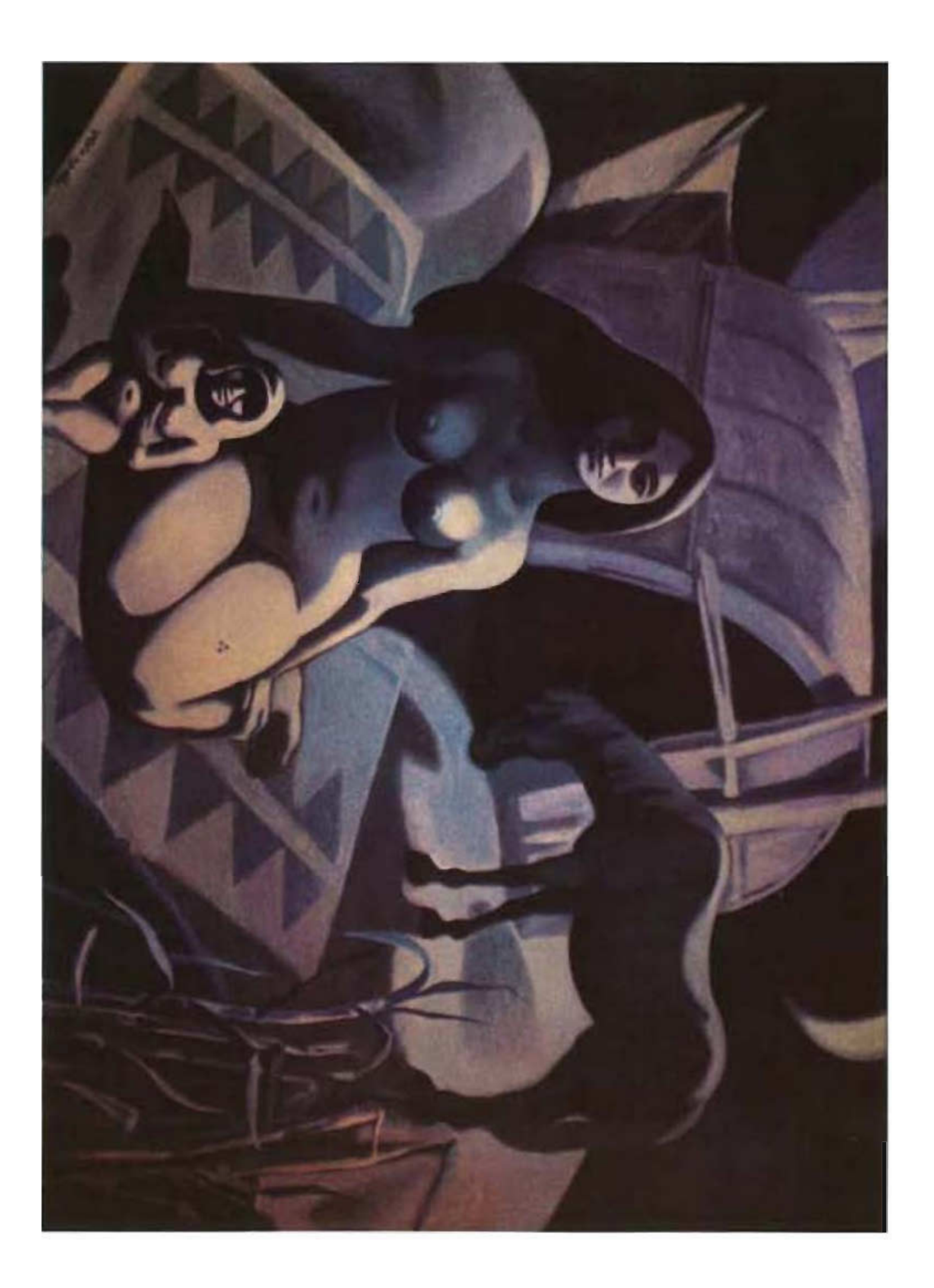
فن الرسم العراقي المعاصر ـ الفنان عاصم حافظ من الرواد

دراسة لطبيعة صامتة وفواكه صيغية تتميز هذه اللوحة بصفاء الضوء الملون والكتل المتراصة في أبعاد المنظور المقرب .

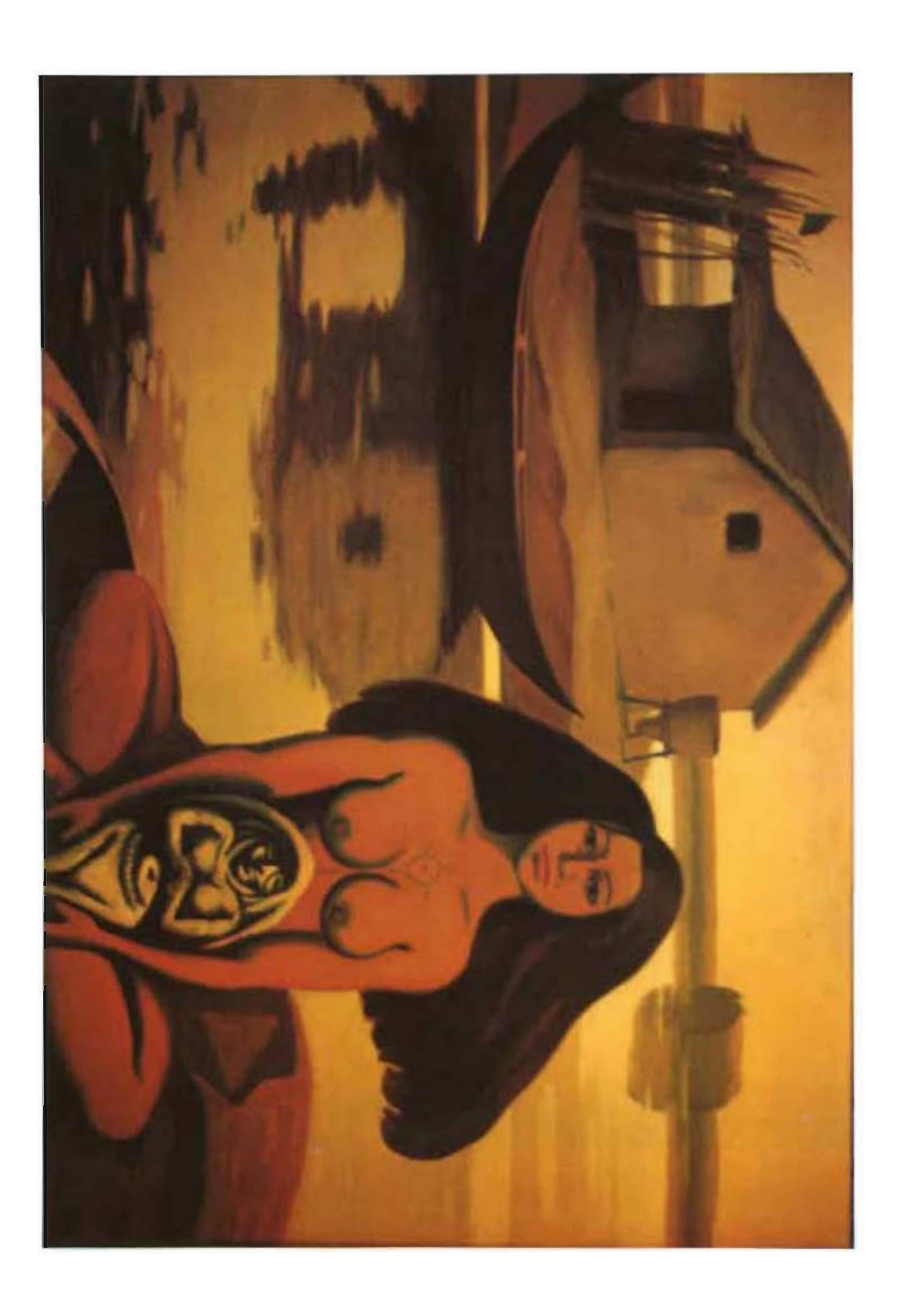


فن الرسم العراقي المعاصر _ ماهود أحمد

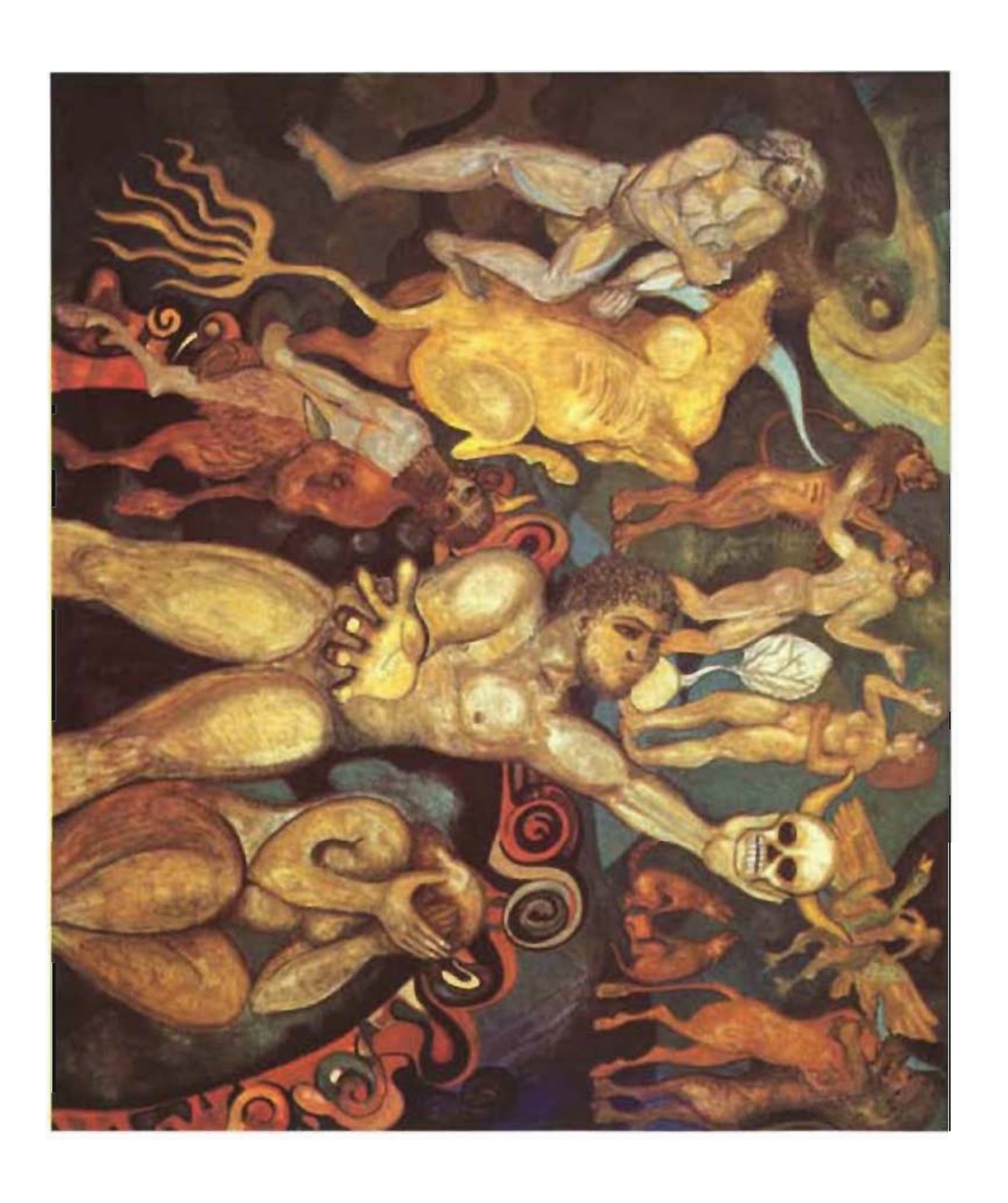
تمثل هذه اللوحة الفلاحة الريفية في أهوار العراق والحزن القائم في وجودها العاري الذي لا تملك غيره في الحياة . الضوء درجاته مقاربة لأضواء القمر ليلاً وهو يمثل الحلم الأسطوري عند الانسان .



فن الرسم العراقي المعاصر ـ الفنان ماهود أحمد
الاسطورة في المرأة العراقية على هيئة أمل وحلم ومستقبل والبيئة والقعية من حياة الأهوار العراقية التي عاشها الفنان والألوان
برونزية حمراء تمثل القدم والعمق في سر الانسان .



فن الرسم العراقي المعاصر – الفنان طارق مظلوم
لوحة تمثل الأساطير السومرية وهي ملحمة كلكامش يميز بها بين الحياة والموت مع اسلوب بالتعبير الرومانسي الملحمي وأسلوب مبسط بالألوان والصراحة .

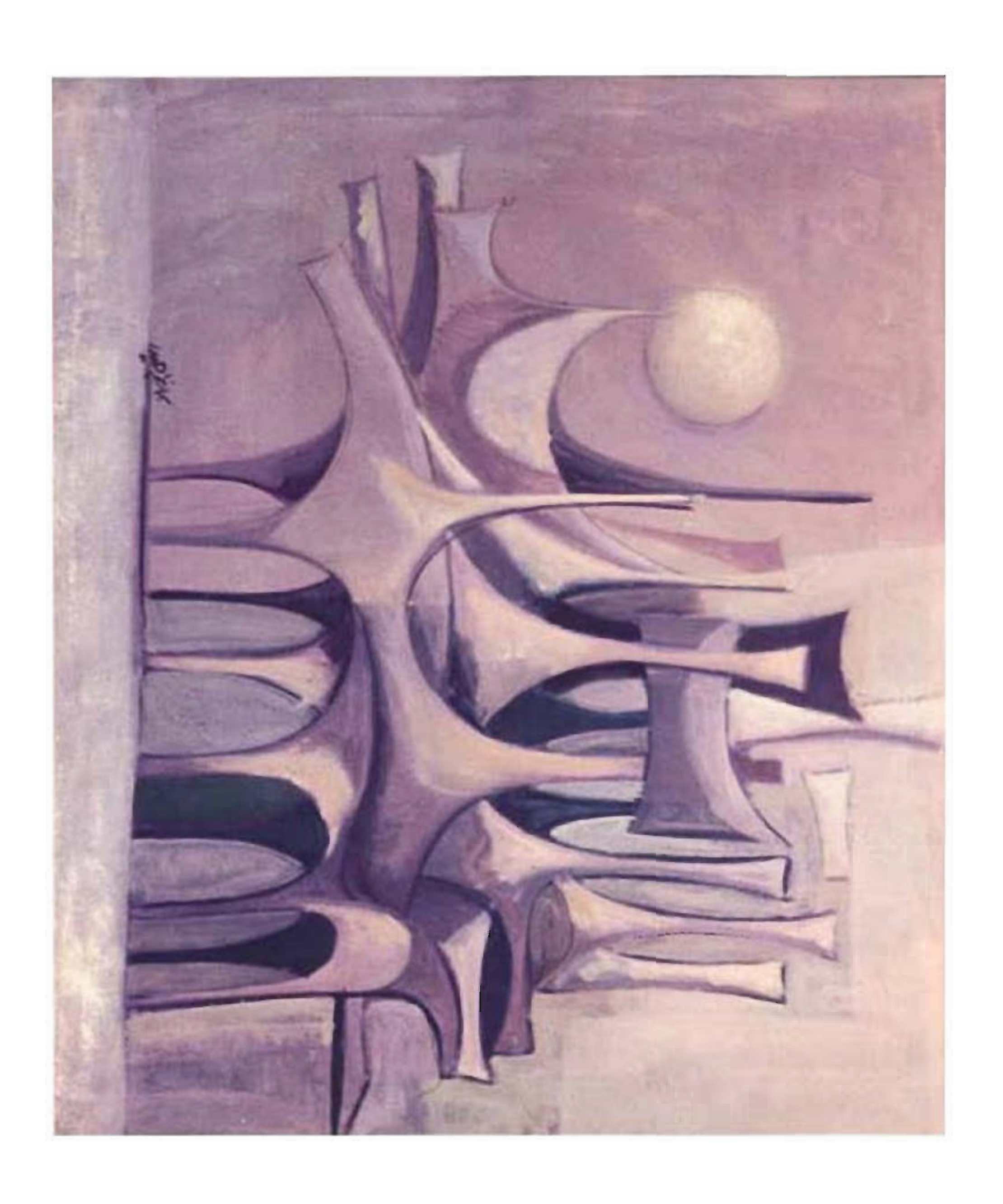


من فن الرسم العراقي المعاصر _ الفنان محمد عارف

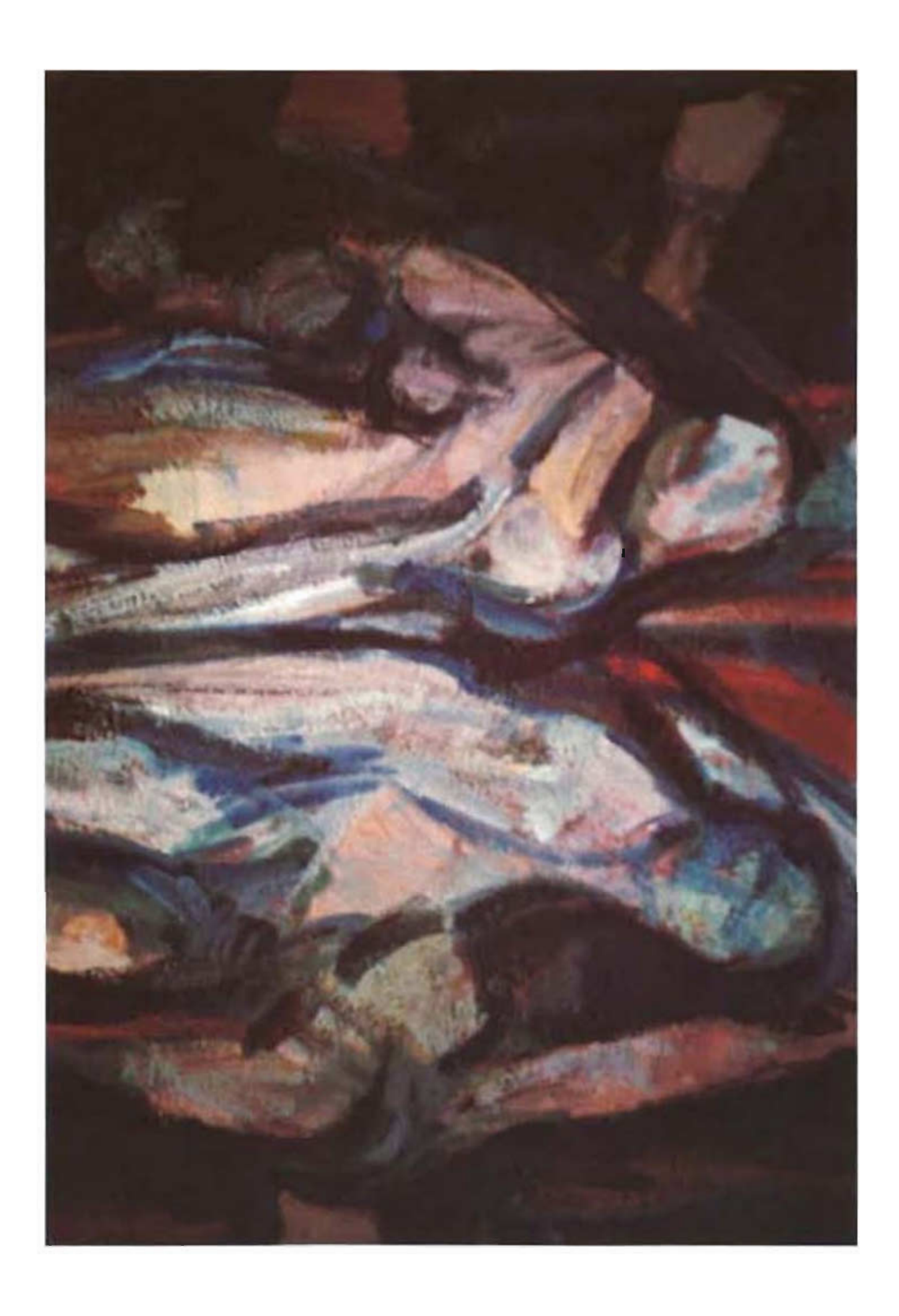
وداع البطل . لوحة تمثل الزخرفة الرومنسية المتشابكة بحياة الانسان وعلاقته بنساء عائلته وأرضه . الألوان تصويرية مزخرفة درامانيكية النزعة والكتلة متراصة متحركة في دوامة وسط الأشخاص الذين يمثلونها .



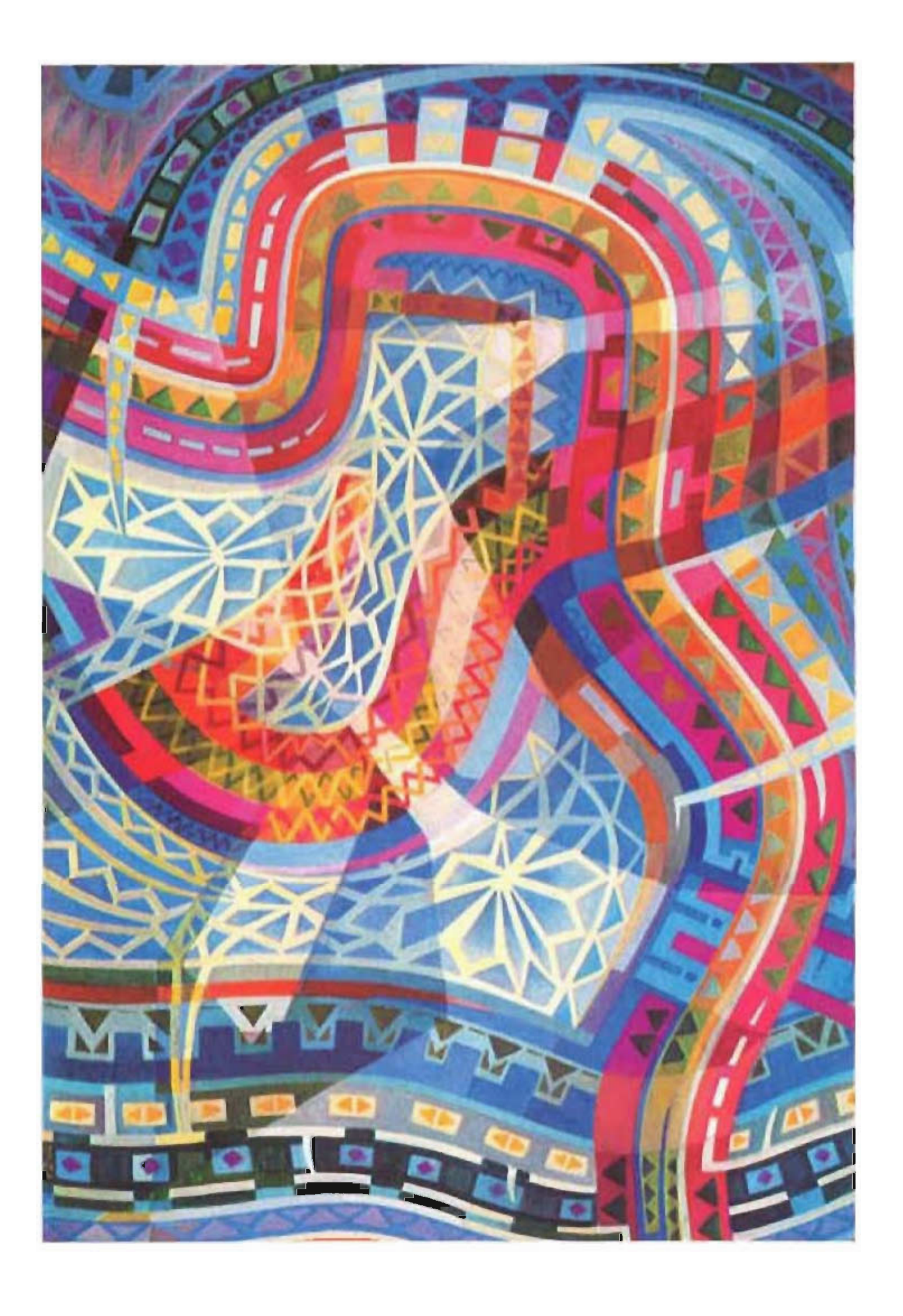
فن الرسم العراقي المعاصر
كاظم حيدر ـ من الفن العراقي المعاصر
أشكال في الصحراء – زيت .



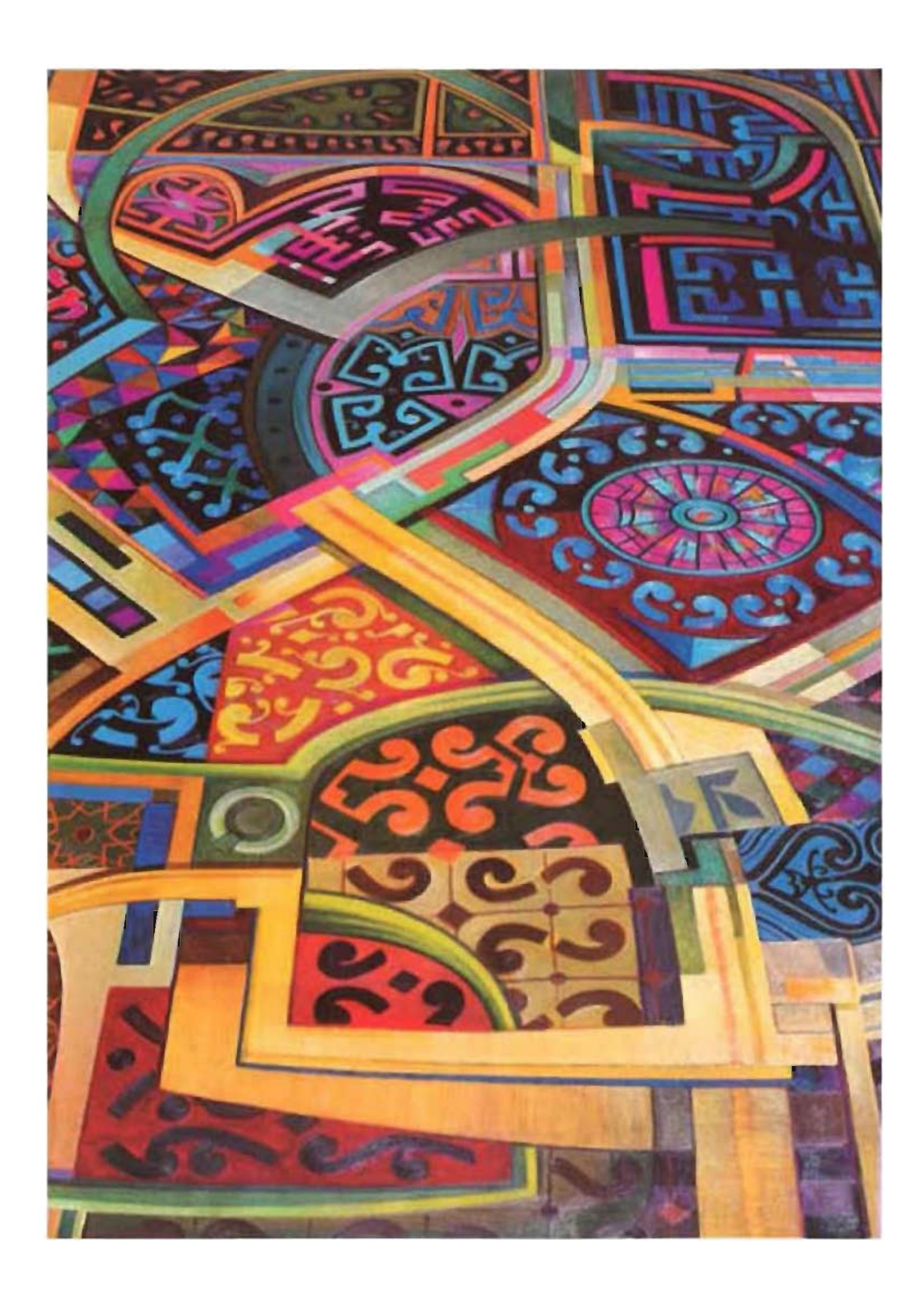
فن الرسم العراقي المعاصر – الفنان غالب ناهي
كتل بشرية ذات حركة جبسية اللون جامدة عمياء تمثل الغموض السري في وجود الانسان



فن الرسم العراقي المعاصر – الفنان المؤلف فرج عبو
تجريد عراقي اسلامي مسند إلى تكوين حر في تطوير الزخرفة العربية المعاصرة



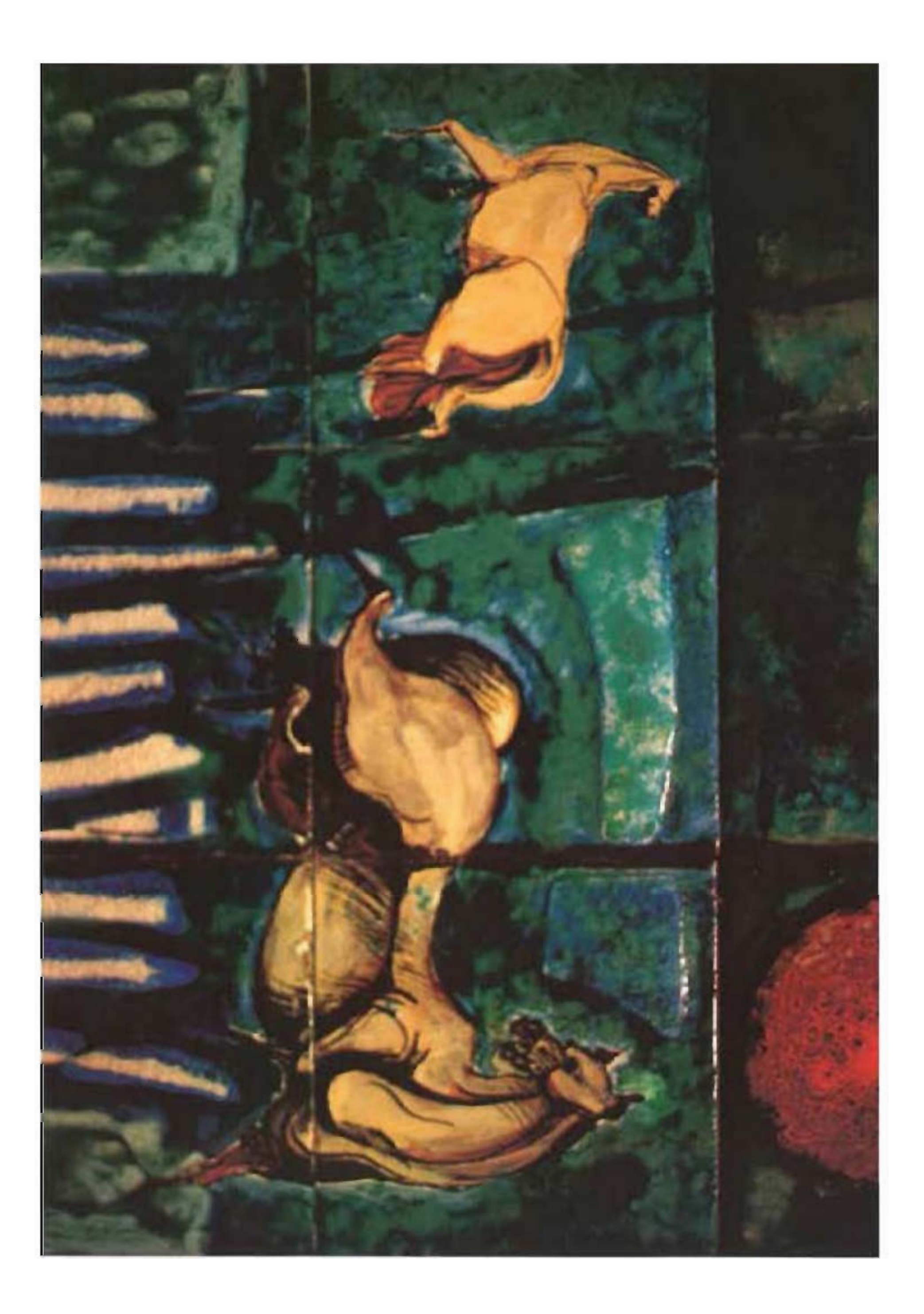
فن الرسم العراقي المعاصر ــ الفنان المؤلف فرج عبو
تجريد بغدادي مستند إلى تطوير الزخرفة العربية المعاصرة



فن الرسم الجداري المعاصر ـ الفنان غازي السعودي
تجريد من الفخار المزجج كقطعة تفصيلية للوحة كبيرة ذات صبغة حمراء ثقيلة مع بياض مركز في الوسط لجذب النظر والدوران حول المركز بسهولة وبساطة .

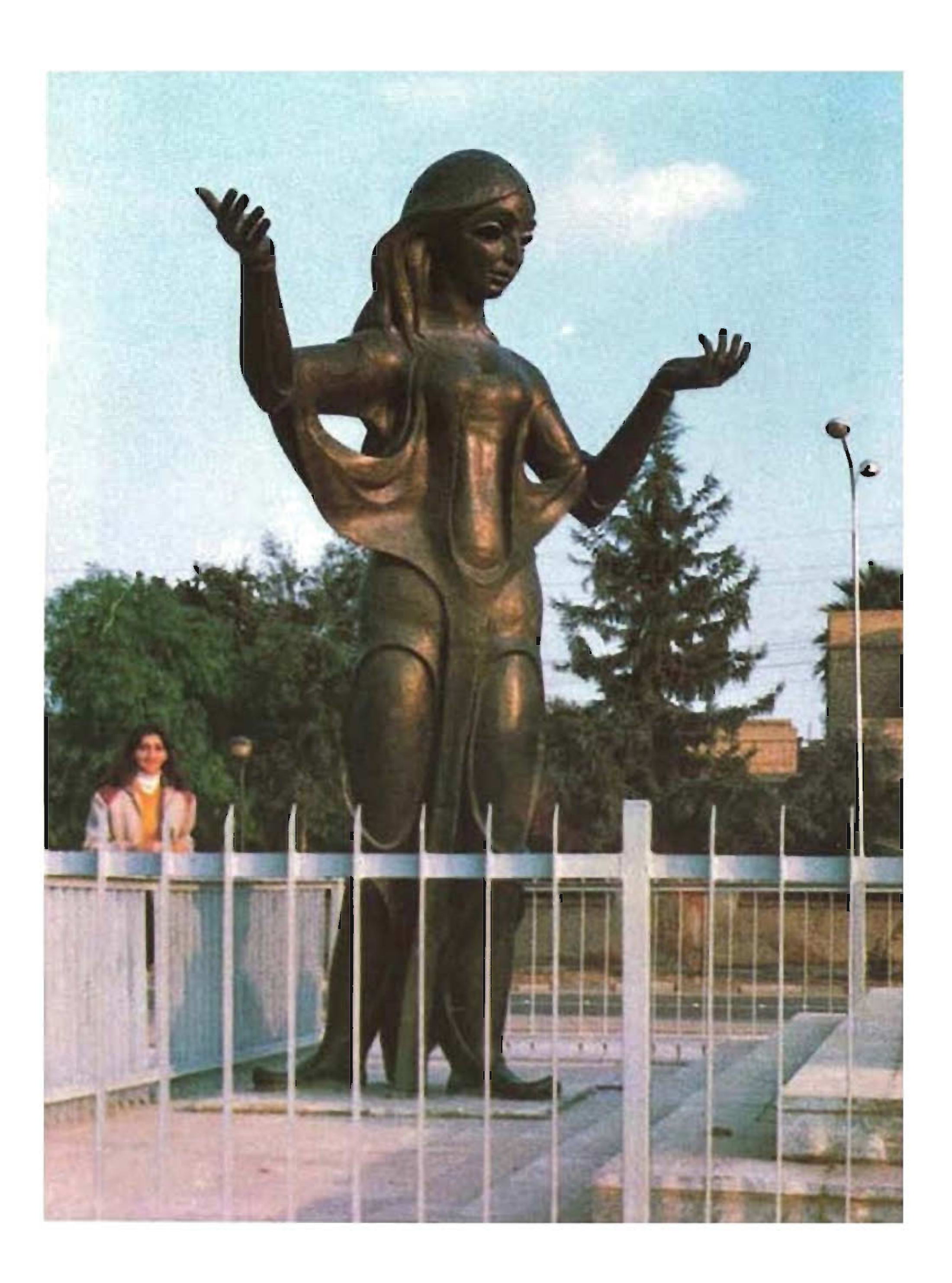


فن الرسم الجداري المعاصر ـ الفنان غازي السعودي
خيول عربية متحركة ومتشابكة في خلفيات لونية على هيئة سطوح متراصفة من مادة الفخار الجداري الملون بالترجيج

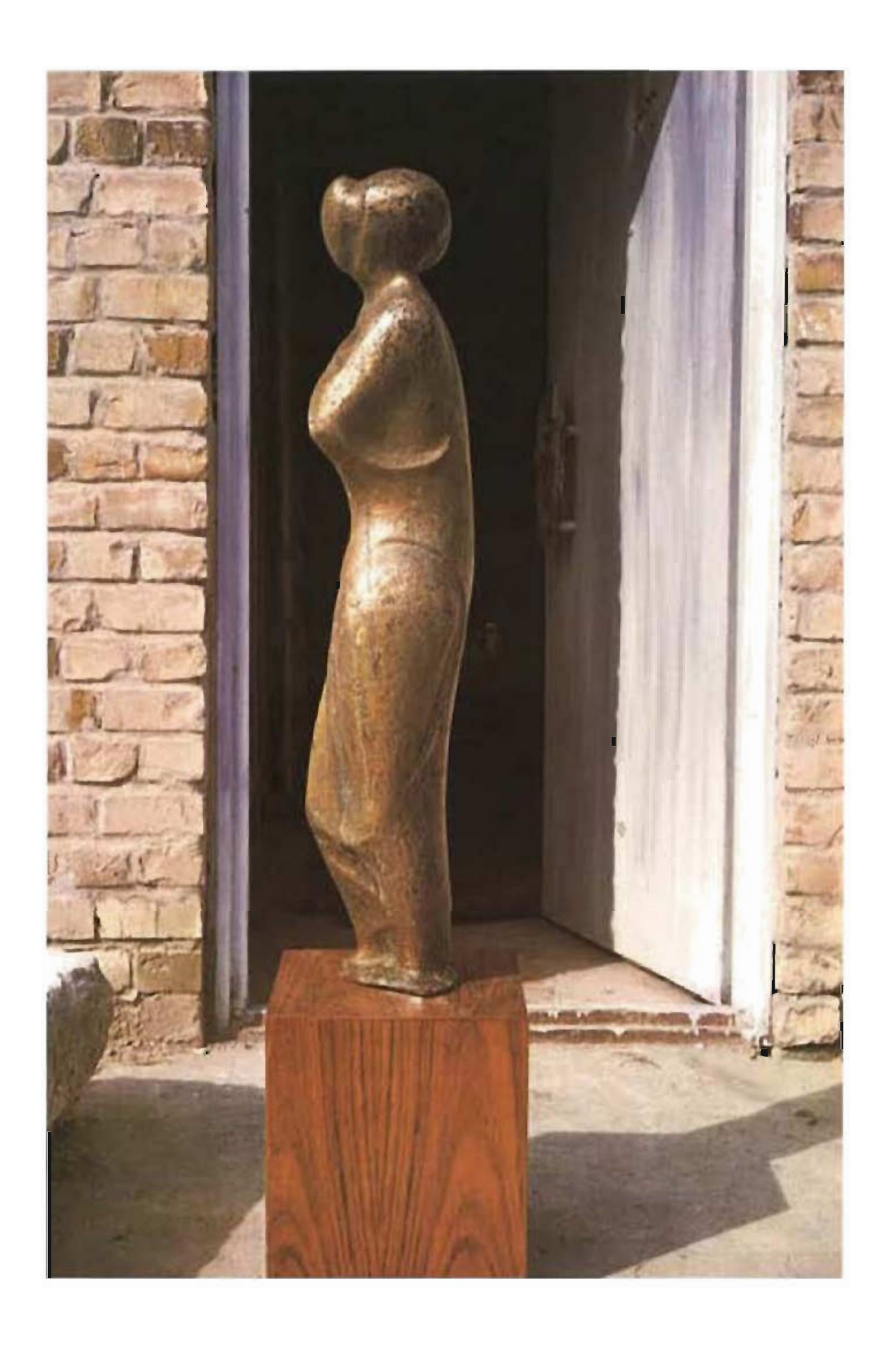


من النحت العراقي المعاصر ـ شهرزاد وشهريار محمد غني حكمت

نصب يمثل العلاقة الرومانسية بين الرجل والمرأة كما حكيت في ألف ليلة وليلة . يمتاز بالاسلوب العراقي المعاصر المبني على التراث في الفن التشكيلي والخاص بالفنان نفسه وهو من مادة البرونز ومنصوب في الكرادة الشرقية . من شارع أبي نؤاس على دجلة في مدينة بغداد .



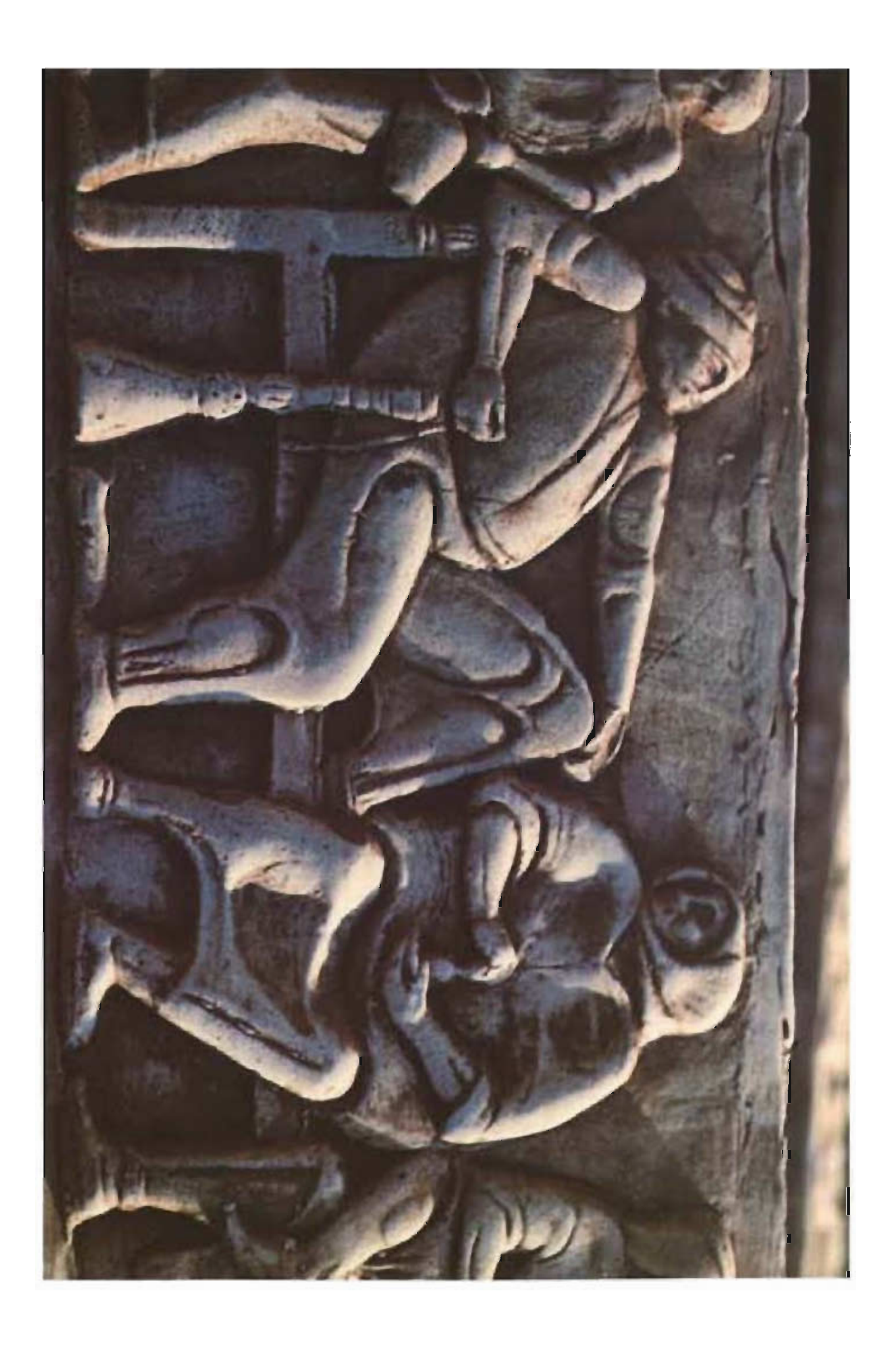
محمد غني ـ من النحت العراقي المعاصر
نحت خشبي ـ إمرأة .. مقياس ١٣٠ سم



محمد غني ـ من النحت العراقي المعاصر
النحت البغدادي ـ الجالغي ـ زليف .



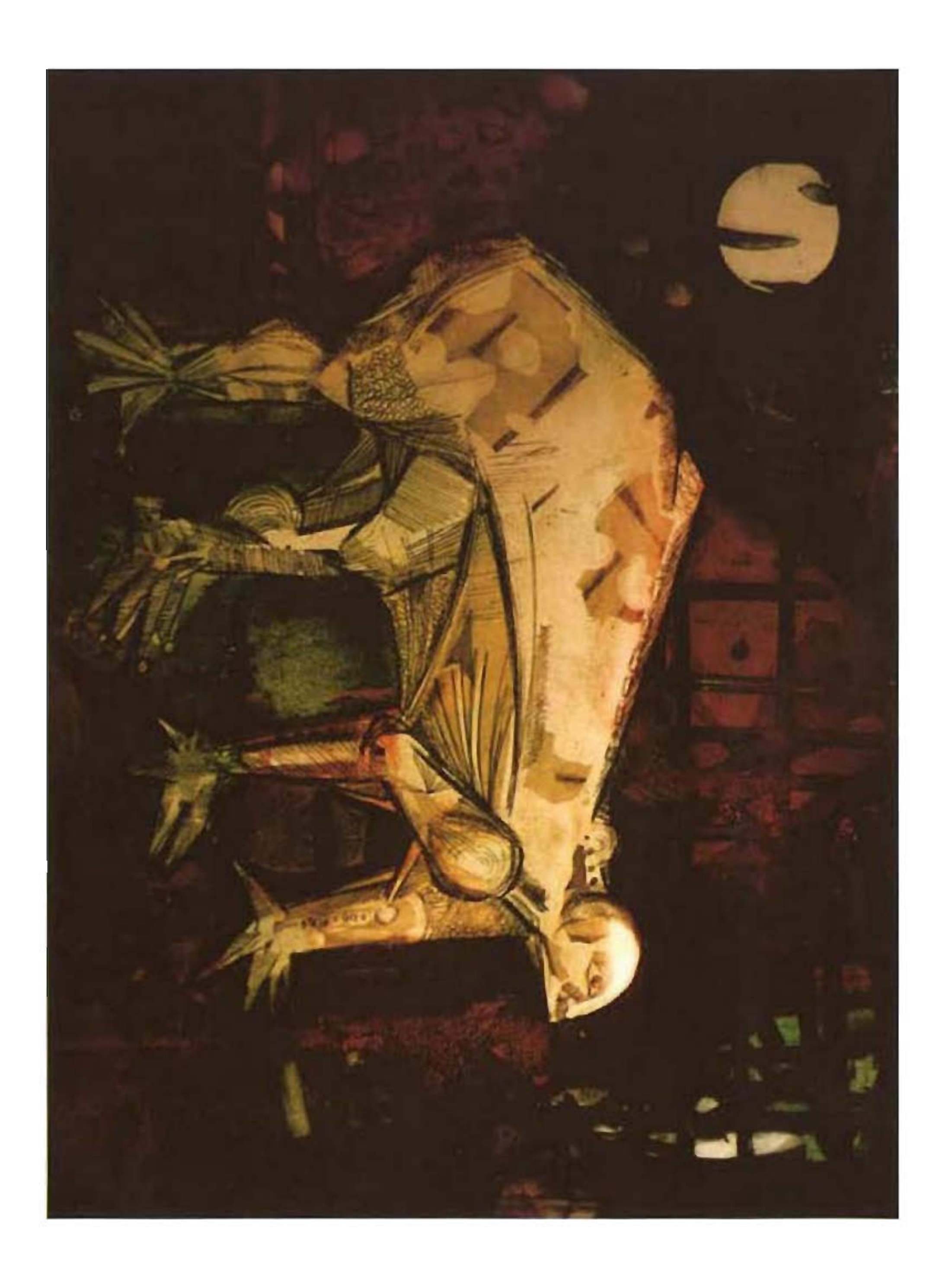
محمد غني ـ من النحت العراقي المعاصر
القهوة البغدادية ـ زليف



محمد غني — من النحت العراقي المعاصر
نحت من الخشب — رقص أسطوري .



كاظم حيدر ـ من الفن العراقي المعاصر
التشريح الحيواني للانسان ـ طرق على النحاس



(١) ـ النماذج الملونة التي تمثل العمارة العراقية مأخوذة عن صور سياحية (post cards) قامت بنشرها وزارة الاعلام العراقية مشكورة .

(٢) ـ بعض من اللوحات الملونة الايضاحية والمنقولة عن مصادر مشار إليها قد ذيلت بتوقيع المؤلف حيث نقلها من قبله ليس إلاّ .

(٣) ـ التخطيطات والصور الايضاحية التي وضعها المؤلف تقرب نسبتها ٩٠٪ من المجموعة العامة و ١٠٪ تقريباً نقلت عن المصادر الأصلية المنوه عنها المؤلف .

